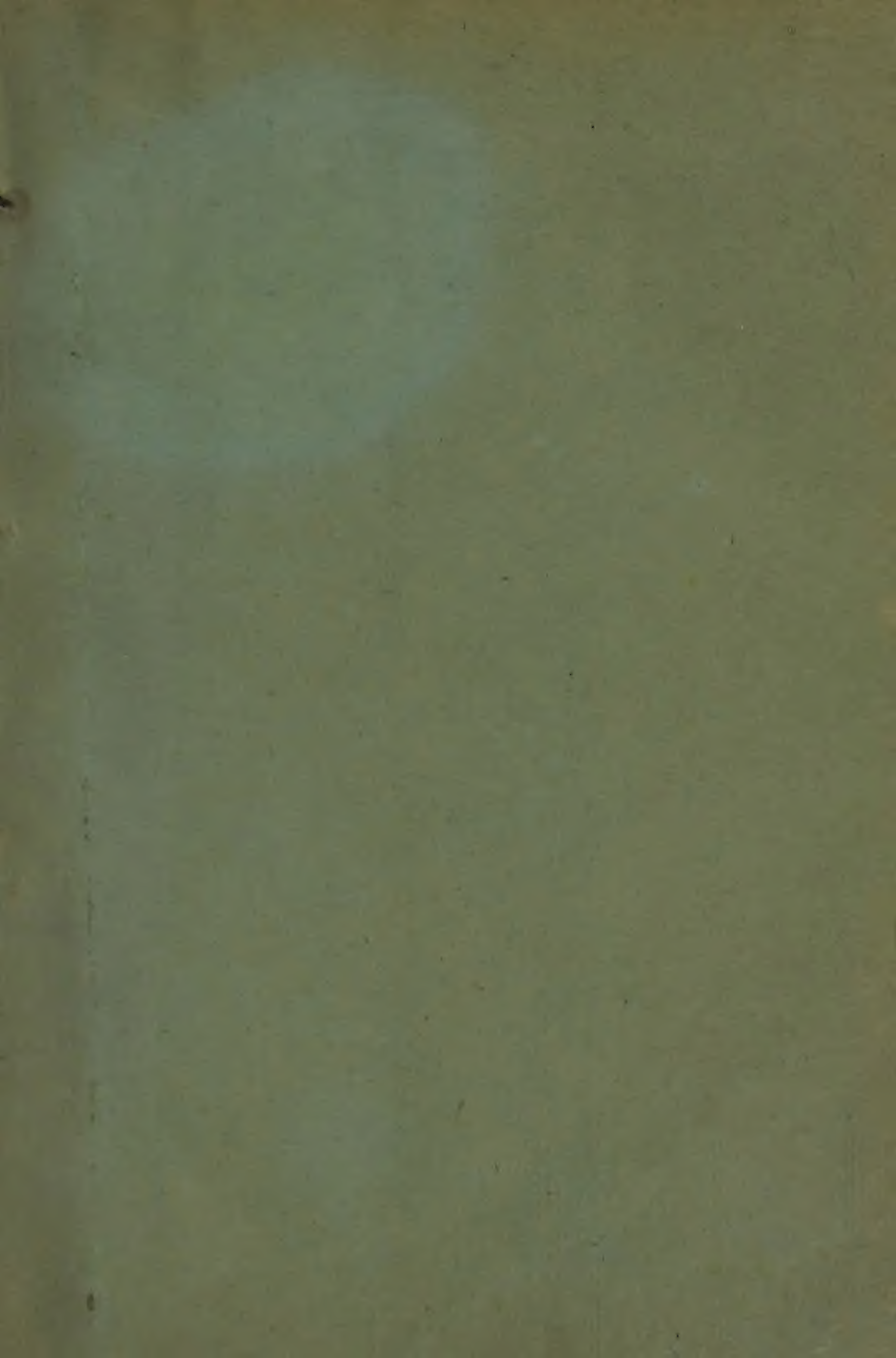
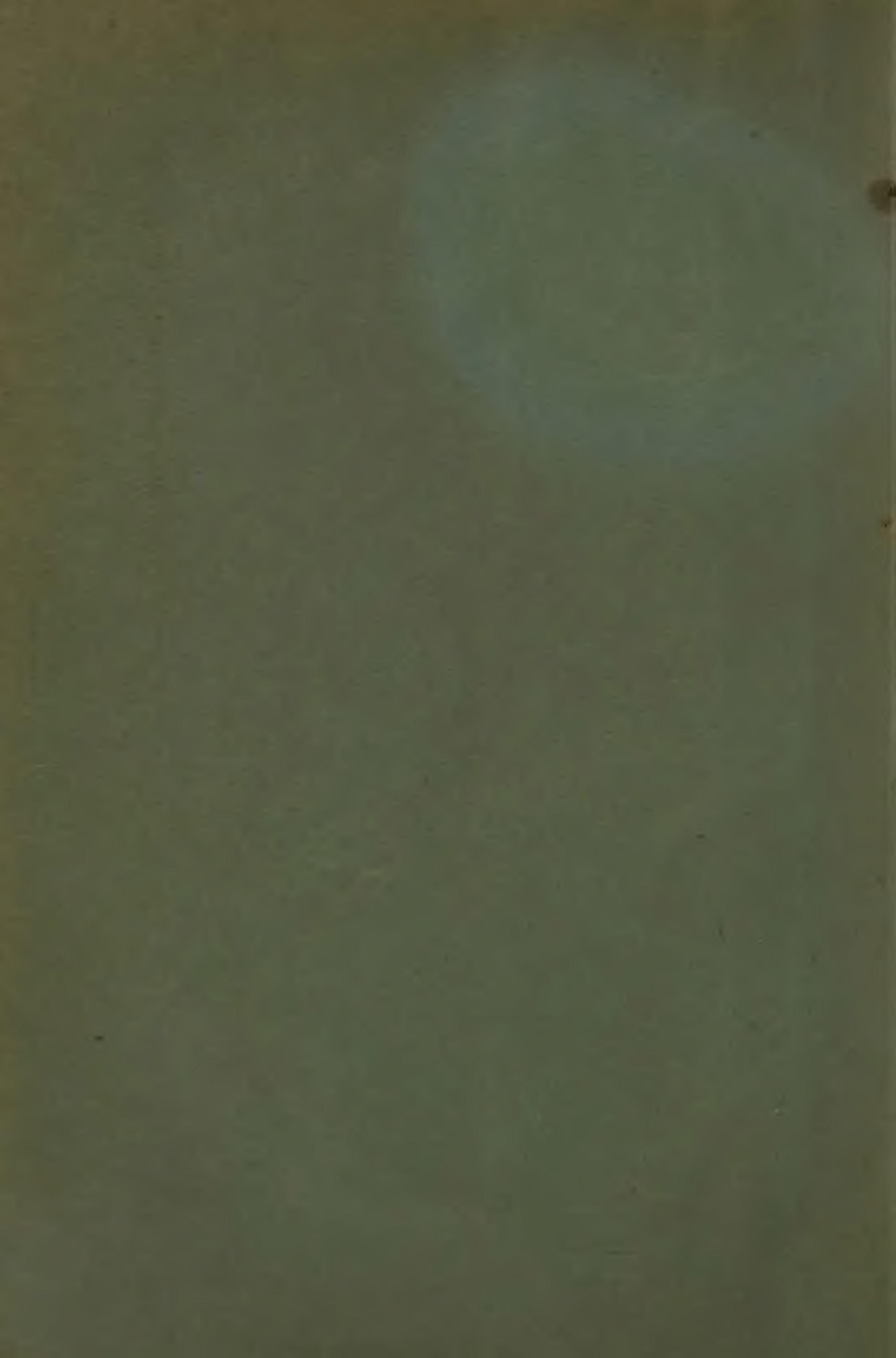






СЕРИЯ БИОГРАФИЙ

ЖИЗНЬ

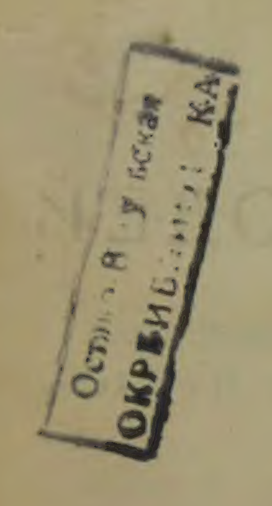
ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ

ПОД ОБЩЕЙ РЕДАКЦИЕЙ
М. Горького, Мих. Кольцова, А. Н. Тихонова

ЖУРНАЛЬНО-ГАЗЕТНОЕ ОБЪЕДИНЕНИЕ
МОСКВА—1933

ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ

ВЫПУСК XXI — XXII



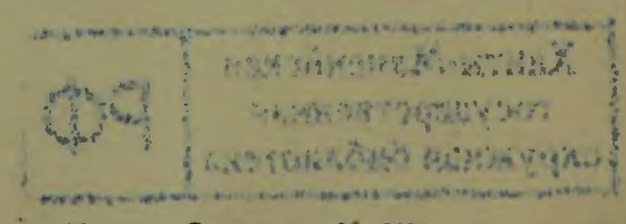
И. Э. ГРАБАРЬ

РЕПИН

В КНИГЕ 30 ИЛЛЮСТРАЦИЙ

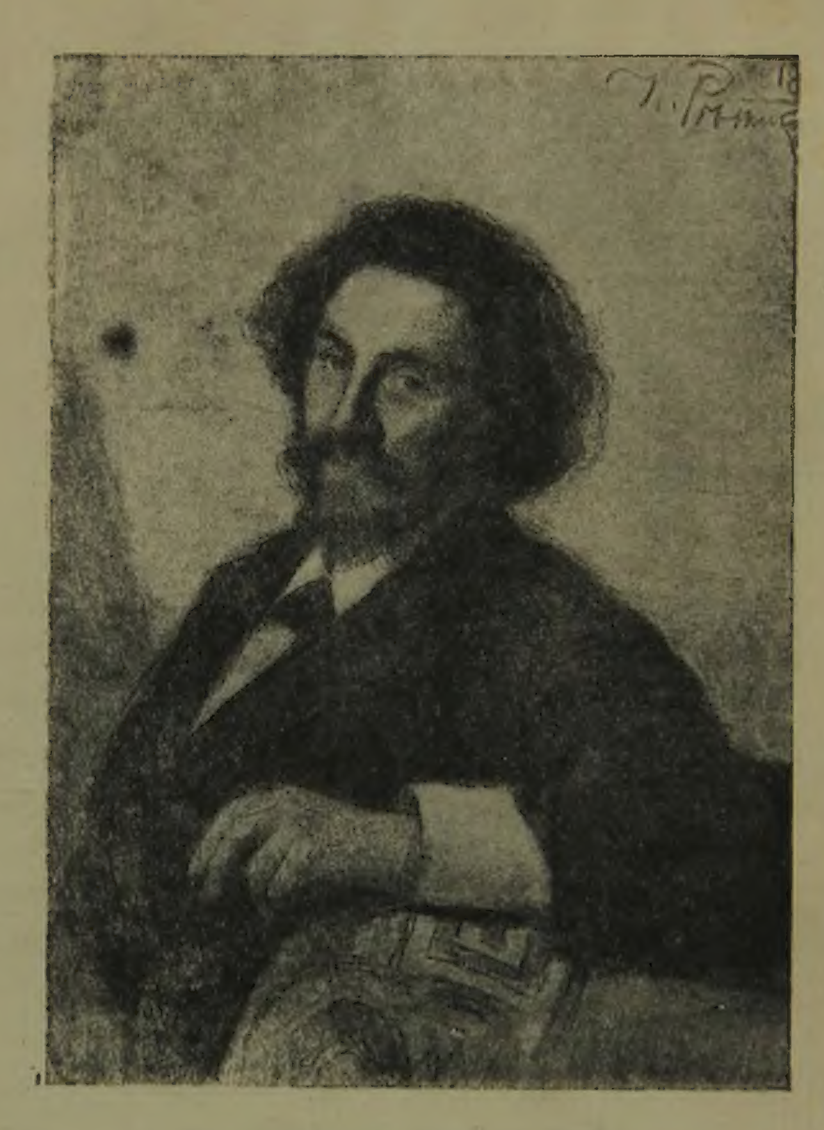
ЖУРНАЛЬНО-ГАЗЕТНОЕ ОБЪЕДИНЕНИЕ
МОСКВА — 1933

Обложка П. АЛЯКРИНСКОГО
Технический редактор И. К. Ахрап



Уполн. Главлита В-73380. Изд. № 423. Зак. тип. № 2914. Тираж 30.000
Колич. зн. в бум. листе 88.000. Стат A_5 — 148 × 210 мм. Колич. бум. листов 8¼.
Книга сдана в производство 2 октября 1933 г. Подписана к печати 10 декабря 1933 г.
Отпечатано в типографии «Гудок», Москва, ул. Станкевича, 7.





Автопортрет Репина 1899 г.

(Уголь Из собрания Е. П. Антокольской)

ОТ АВТОРА

Приступая к описанию жизни и деятельности И. Е. Репина, естественно становишься перед вопросом, достаточно ли значительна его фигура на фоне русской жизни конца XIX века, чтобы это имя по праву было включено в скупой список деятелей культуры непреходящего значения.

Изучение жизни, творчества и общественной роли Репина на протяжении доброй половины столетия дает основание без колебаний, со всей решительностью ответить на поставленный вопрос в утвердительном смысле; да, Репин — явление поистине огромное; да, гигантский труд его жизни и сама эта замечательная жизнь стоят того, чтобы в них пристально вглядеться, чтобы их внимательно изучить, чтобы извлечь из них то живое и важное, в чем нуждаемся мы и в наши дни, столь отличные от его дней.

Образ Репина, подобно образам многих других больших людей являет необычайно пеструю картину противоречивых, взаимоисключающих переживаний, ощущений, мыслей и утверждений, приводивших в недоумение, временами в отчаяние, его многочисленных биографов, безразлично, были ли они настроены к нему дружелюбно, или враждебно. Даже два одинаково сердечно расположенных к художни

ку биографа приходили к двум прямо противоположным выводам только потому, что слишком примитивно строили свои заключения на той или иной фразе, оброненной в азарте сегодня и отрицаемой в запальчивости завтра. Всякое утверждение, даже высказанное в непререкаемой форме, имеет лишь относительный вес, если оно не освещено со стороны сопровождавших его условий, обстановки, настроений.

Ни к кому это не применимо в такой степени, как к Репину, — художнику чувства, а не рассудка,—человеку только интуитивных импульсов, наделенному от природы бесконечной, редчайшей личной обаятельностью.

Игорь Грабарь

Глава I

РАННЕЕ ДЕТСТВО[1]

Илья Ефимович Репин родился в 1844 г. в городе Чугуеве Харьковской губернии в зажиточной казацкой семье».

Так обычно начинаются биографии Репина. Некоторые биографы к этому прибавляют: «Отец его родом из старинной казацкой семьи служил в рядах местного войска»[2]. Только немногие называют его тем, чем он был — «сыном военного поселянина», не расшифровывая однако жестокого смысла этих невинных с виду слов.

Читатель невольно рисует себе картину довольства, среди которого рос маленький Репин, отпрыск какого-то «старинного рода», рос на глазах матери и отца, тут же, видимо, в Чугуеве и служившего в местном гарнизоне, конечно в офицерских чинах.

Сам Репин нисколько не повинен в распространении этих неверных сведений: ему и в голову не приходило, что он принадлежит к «древнему роду», он не только не скрывал, но и всячески подчеркивал, где только мог, что его детство протекало в обстановке крайней бедности и невероятных лишений.

Чтобы составить себе должное представление о тех чудовищных условиях, в каких находилась его семья в 40-х и 50-х годах и в которых формировался будущий великий художник, надо вспомнить, что такое были военные поселения вообще и чугуевское в частности.

Принято думать, что мысль о создании военных поселений принадлежала любимцу Александра I, прославленному своей жестокостью графу Аракчееву. Однако документально выяснено, что инициатором их и истинным вдохновителем был сам «благословенный» император. Аракчеев вначале был противником этой затеи Александра и приводил против нее энергичные возражения чисто практического харак

тера, но Александр был просто одержим своей новой фантазией, в осуществлении которой он видел верное средство к поднятию падавшего воинского духа и дисциплины. На все возражения он отвечал со свойственным ему упрямством, «что военные поселения будут устроены, хотя бы для этого пришлось уложить трупами дорогу от Петербурга до Чудова». Только из опасения потерять «благоволение» своего царственного друга Аракчеев вынужден был уступить и согласился взяться за организацию этого дела.

В Чугуеве военное поселение было организовано в 1817 г., одновременно с новгородским и могилевским. Не привыкший церемониться с людьми, Аракчеев выселил из Чугуева всех проживавших там иногородных купцов, отобрав у них в казну дома, лавки, сады и огороды.

Все это было произведено по так называемой «справедливой оценке» специальной комиссией, причем за лучшие дома выдавали по $^4/_5$ и без того ничтожной оценки, а за худшие — и по $^1/_5$, мотивируя такие скидки тем, что владельцы «воспользуются выгодой получения вдруг наличных денег».

Стоявший в Чугуеве уланский полк и был преобразован в военное поселение. Весь смысл поселения сводился к фронтовому обучению, система которого была основана на побоях. Без телесных наказаний нельзя было шага ступить. В поселении истреблялись целые возы розг и шпицрутенов.

Во внефронтовое время военные поселяне по целым дням были загружены всевозможными работами, главным образом сельскохозяйственными, на отобранных в казну пригородных землях. Так как начальство занималось исключительно фронтовой муштровкой и в сельском хозяйстве ничего не смыслило, то работы обычно производились несвоевременно, отчего то хлеб осыпался на корню, то сено гнило от дождей.

Начальство этим мало смущалось, как вообще его мало трогали личные интересы подневольных рабов-поселян. От начальства зависела и жизнь и смерть, не говоря уже о маленьких подачках, увольнении на промысла, разрешении торговли и т. п.

Даже дети зависели более от воли начальства, нежели от родителей. Большую часть времени они проводили в школе и на учебном плацу, где из них подготовлялось второе поколение военных поселян. Дочери поселян выдавались замуж по приказам все того же начальства. [3]

Само собой разумеется, что не всегда и не все сходило начальству гладко, и временами вспыхивали бунты даже среди забитых рабов. Но каждый раз такие вспышки подавлялись со всей жестокостью тогдашних нравов. Особенно жестоко был усмирен чугуевский бунт 1819 г., когда поселяне «дерзостно» отказались косить сено для казенных ло-

шадей. 70 человек подверглись наказанию шпицрутенами, причем несколько человек после этой экзекуции умерло на месте. Звание военного поселянина было «очень презренное, ниже поселян считались разве еще крепостные», вспоминает Репин. Среди такой обстановки бесправия, забитости и вечного недостатка, в семье Ефима Васильевича Репина, чугуевского военного поселянина, и его жены Татьяны Степановны, по отцу Бочаровой, в чугуевской слободе Осиново 24 июля 1844 г. родился третий по счету ребенок, — сын Илья, будущий художник.

Если и раньше положение семьи не было завидным, то оно стало особенно тягостным после того, как кормильца-отца «угнали» за сотни верст, оставив мать с ребятами на произвол судьбы. Репин вспоминает, что за все раннее детство он только однажды, на короткое время, видел отца, в серой солдатской шинели, когда он как-то приехал на побывку домой. «Он был жалкий, отчужденный от всех» — прибавлял Репин.[4]

Вскоре его «угнали» еще дальше. «Недавно заезжала тетка Палага Витчипчиха и маменька с нею так наплакалась: батеньку с другими солдатами угнали далеко, в Киев; он там служит уже в нестроевых ротах». В другое время о «батеньке» ни слуху, ни духу.

«У нас было и бедно и скучно», вспоминает далее Репин, «и мне часто хотелось есть. Очень вкусен был черный хлеб с крупной серой солью, но и его давали понемногу. Мы «все беднели... Маменька теперь не плачет и работает разное шитье»

Репин рос вместе со старшей сестрой Устей и братом Иванечкой. Он помнит, что им постоянно бывало холодно, от холода всех трех трясла лихорадка. Мать подрабатывала на пропитание шитьем женских шуб.

Начальство не оставляло в покое и мать Репина. Он вспоминает, как однажды весной ефрейтор Середа, «худой, серый, сердитый, вечно с палкой, ругающий баб, чуть они станут разговаривать», постучал в двери Репиных. Мать выбежала с бледным лицом.

«Завтра на работу — крикнуло начальство — сегодня только упрежаю. а завтра рано собирайся и слушай, когда бабы и девки мимо будут итти,—выходи немедленно». На утро всех погнали месить глину с коровьим навозом и соломой для обмазки новых казарм.

К обеду семилетний Репин понес матери тарелку со съестным Только что мать вымыла искровавленные руки и принялась за еду, как послышался грозный окрик неугомонного Середы: «Ну, будет тебе, барыня, прохлаждаться, пора и на работу. А ты чего таращишь глаза? Будешь сюда ходить, так и тебя заставим подолее глину месить. Вишь, барыня, не могла с собой взять обеда, носите за ней! Еще не учены... за господами все норовят».

«Скучно и тяжело вспоминать про это тяжелое время нашей бедности» — добавляет Репин. «Какие-то дальние родственники даже хотели выжить нас из нашего же дома, и маменьке стоило много стараний и много слез отстоять наши права на построенный нами для себя на наши же деньги дом. Середа нас допекал казенными постоями: в наших сараях были помещены целые взводы солдат с лошадьми, а в лучших комнатах отведены квартиры для офицеров. Маменька обращалась с просьбой к начальству; тогда вместо офицеров поставили хор трубачей, и они с утра до вечера трубили, кому что требовалось для выучки,—отдельные звуки. Выходил такой нарочитый гам, что ничего не было слышно даже на дворе, и маменька пухла от слез и досады. Все родные нас покинули и некому было заступиться... Только с возвращением домой батеньки жизнь наша переменилась».

Глава II

ПЕРВЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ШАГИ

(1854—1863)

Вспоминая о своих первых шагах на пути изобразительного искусства, Репин с особенной любовью останавливается на упорной работе над тряпичным конем.

«Я давно уж связываю его из палок, тряпок и дощечек, и он уже стоит на трех ногах. Как прикручу четвертую ногу, так и примусь за голову; шею я уже вывел и загнул: конь будет «загинастый». Маменька шьет шубы осиновским бабам на заячьих мехах и у нас пахнет мехом, а ночью мы укрываемся большими заячьими, сшитыми вместе (их так и покупают) мехами. Я подбираю на полу обрезки меха для моего коня, из них делаю уши и гриву, а на хвост мне обещали принести — как только будут подстригать лошадей у дяди Ильи — настоящих волос лошадиного хвоста.

«Мой конь большой: я могу сесть на него верхом; конечно надо осторожно, чтобы ноги не разъехались, — еще не крепко прикручены. Я так люблю лошадей и все гляжу на них, когда вижу их на улице. Из чего бы это сделать такую лошадку, чтобы она была похожа на живую. Кто-то сказал — из воску. Я выпросил у маменьки кусочек

воску (на него наматывались нитки). Как хорошо выходит головка лошади из воска. И уши, и ноздри, и глаза — все можно сделать тонкой палочкой, надо только прятать лошадку, чтобы никто не сломал: воск нежный. . .

«Но вот беда: ноги лошадок никак не могут долго продержаться, чтобы стоять, — согнутся и ломаются. Паша (соседка) принесла мне кусок дроту (проволоки) и посоветовала на проволоках укрепить ножки. Отлично. Потом я стал выпрашивать себе огарки восковых свечей от образов и у меня уже сделаны две целых лошадки.

«А сестра Устя стала вырезать лошадей и мы налепливали их на стекла окон.

«По праздникам мальчишки и проходящие мимо даже большие люди останавливались у наших окон и подолгу рассматривали. Я наловчился вырезывать уже быстро: начав с копыта задней ноги, я вырезывал всю лошадь; оставлял я бумагу только для гривы и хвоста и после мелко разрезывал и подкруглял ножницами пышные хвосты и гривы у моих загинастых лошадей... К нашим окнам так и шли. Кто ни проходил мимо, даже через дорогу переходили к нам посмотреть, над чем это соседи так смеются и на окна указывают пальцами А мы-то хохочем, стараемся и все прибавляем новых вырезок.

«И вот нехитрое начало моей художественной деятельности. Она была не только народна, но даже детски простонародна. И Осиновка твердо утаптывала почву перед нашими окнами семечками от подсолнухов».

Насколько впечатления раннего детства могут быть решающими в жизни, можно видеть из следующего рассказа, слышанного мною лично от И. Е. Репина.

Я как-то сказал ему, что он верно и не подозревает, как ему признательны историки искусства и особенно его биографы за то, что он в течение всей своей деятельности, с самых ранних лет, имел похвальную привычку подписывать и датировать свои произведения, даже мимолетные рисунки и наброски. Давно зная, что из двух типов художников — никогда не подписывающих своих вещей, и, наоборот. охотно и с любовью их подписывающих — он принадлежит ко второму, я спросил его, не может ли он объяснить, что его побуждало к такому систематическому и неуклонному подписыванию и датированию.

«Это очень забавно, — ответил он, смеясь. — В дни моего детства в Чугуеве у меня был двоюродный братишка, сирота Тронька, до страсти любивший рисовать и этой страстью и меня заразивший

«Возможно, что не будь его, я бы и художником не сделался.

«По праздникам его хозяин, мой крестный, Алексей Игнатьевич, портной для военных, у которого он служил в подмастерьях, отпускал

его к нам. Он целые дни рисовал, причем каждый рисунок непременно подписывал: «Трофим Чаплыгин, такого то года».

«Этот прием я тотчас же усвоил и с тех пор стал постоянно подписывать все свои рисунки. А потом так и повелось на всю жизнь» [5]

Особенно сильное впечатление произвели на Репина впервые виденные им акварельные краски, принесенные тем же Тронькой.

«Трофим из плоской коробочки, завернутой в несколько бумажек, достал краски и кисточки. В городе, в их мастерскую приходит много разных людей; аптекарь принес Трофиму краски и кисточки. В аптеке краски сами делают. Трофим знал названия всем этим краскам: желтая — гумигут, синяя — лазурь, красная — бакан и черная — тушь.

«Трофим и при нас вдруг нарисовал Полкана; чирк-чирк все точками и черточками; потом аккуратно складывал вчетверо свои рисунки Полканов и прятал их в свою шапку на дно. Рисунки его были очень похожи один на другой, и нам показалось, что и Тронька, наш двоюродный — сам Полкан... Красок я еще никогда не видел и с нетерпением ждал, как Трофим будет рисовать красками. Он взял чистую тарелку, вывернул кисточки из бумажки, поставил стакан с водой на стол, и мы взяли устину азбуку, чтобы по ее некрашенным картинкам он мог раскрашивать красками. Первая картинка — арбуз — вдруг на наших глазах превратилась в живую; то, что было обозначено на ней едва черной чертой, Трофим крыл зелеными полосками, и арбуз зарябил нам в глаза живым цветом; мы рты разинули.

«Но вот было чудо, когда срезанную половину второго арбузика Трофим раскрасил красной краской — так живо и сочно, что нам захотелось даже есть арбуз; и когда краска высохла, он тонкой кисточкой сделал по красной мякоти кое-где черные семячки — чудо, чудо!

«Быстро пролетели эти дни праздников с Тронькой. Мы никуда не выходили и ничего не видели, кроме наших раскрашенных картинок, и я даже стал плакать, когда объявили, что Троньке пора домой.

«Чтобы меня утешить, Трофим оставил мне свои краски и с этих пор я так впился в краски, прильнув к столу, что меня едва отрывали для обеда и срамили, что я совсем сделался мокрый, как мышь, от усердия, и одурел со своими красочками за эти дни».

От постоянного сидения с наклоненной головой над рисунками у мальчика, и без того малокровного, стала часто итти кровь носом, и он одно время совсем было захирел, отчего был вынужден вовсе бросить рисование, а когда несколько оправился, стал рисовать неподолгу и с осторожностью.

«Вероятно была уже вторая половина зимы, — вспоминает он далее о своей болезни, — и мне до страсти захотелось нарисовать куст розы: темную зелень листьев и яркие розовые цветы, с бутонами даже. Я

начал припоминать, как эти листья прикреплены к дереву, и никак не мог припомнить и стал тосковать, что еще не скоро будет лето, и я, может быть, больше не увижу густой зелени кустарников и роз.

«Пришла однажды Доня Бочарова, двоюродная сестра, подруга Усти. Когда она увидала мои рисунки красками, я уже начал понемногу пробовать рисовать кусты и темную зелень роз и розовые цветы на них. Доне так понравились мои розовые кусты, что она стала просить меня, чтобы я нарисовал для ее сундучка такой же куст: она прилепит его к крышке...

«Заказ Дони Бочаровой потянул и других подруг Усти также украсить свои сундучки моими картинками, и я с наслаждением упивался работой по заказу, — высморкаться некогда было...

«А самым важным в моем искусстве было писание писанок к «великодню». Я и теперь вспоминаю об этом священнодействии с трепетом. Выбирались утиные или куриные яйца, размером побольше. Делалось два прокола в свежем яйце — в остром и тупом конце — и сквозь эти маленькие дырочки терпеливым взбалтыванием выпускалась дочиста вся внутренность яйца. После этого яйцо долго чистилось пемзой, особенно куриное; утиное, по своей нежности и тонкости, требовало мало чистки, но вычищенное куриное яйцо получало какую-то розовую прозрачность, и краска с тонкой кисточки приятно впитывалась в его сферическую поверхность. На одной стороне рисовалось воскресение Христа; оно обводилось пояском какого-нибудь затейливого орнамента с известными буквами «Х. В». На другой стороне можно было рисовать или сцену Преображения, или цветы — все, что подходило к торжеству.

«По окончании этой тончайшей миниатюры, она покрывалась спиртовым белейшим лаком; в дырочки продергивался тонкий шнурок с кисточками и завязывался искусными руками — часто Усти. За такое произведение в магазине Павлова мне платили полтора рубля. С какой осторожностью носил я такой ящик, чтобы как-нибудь не разбить эти нежные писанки, переложенные ватой уже руками маменьки...

«Я отводил душу в рисовании и однажды вечером, когда маменьки не было дома, попросил Доняшу посидеть мне смирно. При сальной тусклой свече лицо ее, рыжее от веснушек, освещалось хорошо; только фитиль постоянно нагорал, и делалось темнее. А свеча становилась ниже и тени менялись. Доняша сначала снимала пальцами нагар, но скоро ее стал разбирать такой сон, что она клевала носом и никак не могла открыть глаз, так они слипались.

«Однако портрет вышел очень похожий, и когда вернулись маменька с Устей, они много смеялись».

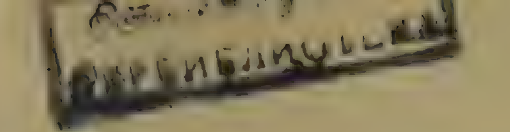
Читать и писать Репин научился у матери, вместе с сестрой и братом. Не имея времени, за постоянными хозяйственными хлопотами, уделять должного внимания детям, мать завела у себя небольшую домашнюю школу для ближайших соседских детей, мальчиков и девочек. Кроме своих, здесь обучалось около десятка осиновских ребят. Грамоте, чистописанию и закону божьему обучал пономарь осиновской церкви, получавший за это от Татьяны Степановны комнату и стол. Дьячок В. В. Яровицкий учил арифметике, и Репин его обожал. Скоро он однако бросил должность дьячка и поступил учиться в Харьковский университет.

В то время в Чугуеве находился корпус топографов украинского военного поселения, имевший большой штат топографов и особую топографическую школу. Благодаря знакомству Репиных с некоторыми из топографов, им вскоре удалось устроить сына в эту школу, где его учителем был вначале В. В. Гейцыг, а затем Ф. А. Бондарев, которого Репин «обожал еще более, чем Яровицкого». Об этом времени он вспоминает, как о самом светлом в своем детстве:

«Итак, это уже после долгих ожиданий и желаний, я попал наконец в самое желанное место обучения, где рисуют акварелью и чертят тушью — корпус топографов; там большие залы были завалены длинными широкими столами, на столах с большими досками были прилеплены географические карты, главным образом частей украинского военного поселения; белые тарелки с натертой на них тушью, стаканы с водой, где купаются кисти от акварельных красок, огромные кисти. А какие краски! Чудо, чудо! (Казна широко и богато обставляла топографов, все было дорогое, первого сорта, из Лондона). У меня глаза разбегались. А на огромном столе мой взгляд уперся вдруг в две подошвы сапогов со шпорами вверх. Это лежал во весь стол грудью вниз топограф и раскрашивал границы большущей карты. Я не думал, что бумага бывает таких размеров, как эти карты, а там дальше еще и еще. Потом я уже знал фамилии всех топографов. По стенам висели также огромные карты: земного шара из двух полушарий, карта государства Российского, Сибирь и отдельные карты европейских государств. Мне почему-то особенно нравилась карта Германского союза и Италии. Но больше всего мне нравилось, что на многих тарелках лежали большие плитки ньютоновских свежих красок,— казалось, они совсем мягкие и так сами и плывут на кисть.

«А вот идет мой учитель — Финоген Афанасьевич Бондарев. Я видел его только на танцовальном вечере, где маменька упросила его взять меня в ученики.

«Он был в гусарском унтер-офицерском мундирчике. Блондин, с вьющимися волосами у висков, с большими добрыми глазами, он мне нравился больше всех людей на свете. После я узнал, что в корпус



топографов, куда я попал, были прикомандированы из разных кавалерийских полков топографские ученики; они носили формы своих полков. Вот почему и Бондарев был не в форме топографа».

К этому времени отец Репина уже вернулся из солдатчины домой. Занявшись с братом скупкой и продажей лошадей, которых они пригоняли с Дона, он быстро поправил дела и вывел семью из нищеты. Новый дом Репиных считался уже зажиточным.

Топографы и топографские ученики были молодые люди, любившие повеселиться и потанцовать на вечеринках, которые большею частью происходили в поместительном зале Репиных.

И сам Репин и его сестра Устя, бывшая двумя годами старше его, принимали в них также участие и дружили с этой молодежью, но в 1857 г. корпус топографов был упразднен, все разъехались и город сразу опустел.

Стало невыразимо грустно. Но особенно безотрадно стало на душе у Репина, когда в следующем году неожиданно умерла его сестра, с которой он был связан нежной дружбой. Горе и одиночество заставили его еще усиленнее приналечь на рисование и живопись.

К этому времени он был уже до известной степени осведомленным о том, что творилось в области искусства в Петербурге. Одно время он даже выписывал «Северное сияние». Он не мог уже более ни о чем думать, как только о рисовании и живописи, и не мог себе представить, чтобы ему когда-нибудь пришлось заниматься чем-либо иным, кроме как искусством, но он понимал, что надо учиться и учиться. Ввиду упорства мальчика и его постоянных приставаний, его отдали в обучение в мастерскую живописца И. М. Бунакова, занимавшегося главным образом подрядами на церковную живопись, как все провинциальные, да в сущности и большинство столичных художников того времени.

По словам Репина, Чугуев славился тогда своими живописцами даже за пределами губернии. Шаманов, Треказов, Крайненко и особенно молодой Л. И. Персанов, работавший одно время в Академии художеств, были вполне умелыми мастерами в области церковной живописи. Но больше всех славилась семья Бунаковых, Ивана Павловича, Михаила Павловича и сына последнего Ивана Михайловича. К нему-то в 1858 г., после выезда топографов, и поступил 14-летний Репин. Вот как он в одном из своих позднейших писем описывает И. М. Бунакова.

«Сам он брюнет, немного выше среднего роста, с черными магнетическими глазами; в общем он был очень похож на Л. Толстого, когда тот был лет сорока. За мольбертом сидел он необыкновенно красиво, прямо и стройно; рука его ходила уверенно, бойко по муштабелю и точно трогала не удовлетворявшие его места. Он был необычайно одарен и писал со страстью. В тишине мастерской часто слы-

шались его тихие охи-вздохи, если тонкая колонковая кисть делала киксы от сотрясения треножника мольберта» [6].

В Харьковской губернии им написано множество образов. Все образа осиновской церкви также его работы. Помимо образов Бунаков писал много портретов, отличавшихся большим сходством. Они были писаны большей частью на картоне. Холст был дорог, выписывать его было хлопотно, а картон всегда имелся под рукой. Эту привычку к картону наследовал у него и Репин, писавший еще долгое время и в Академии на картоне.

Репин говорил мне, что считает себя многим обязанным Бунакову, у которого впервые постиг начатки серьезной художественной грамоты. Он пробыл в его мастерской с небольшим год и в 1859 г. стал уже брать самостоятельные работы в Чугуеве и далеко за его пределами. С этого времени он уже живет исключительно на собственные средства, освободив родителей от всяких забот о нем. Он становится популярным иконописцем и его выписывают за 100—200 верст на работы в отъезд.

Одновременно с церковной живописью он пишет не мало заказных портретов, за которые получает по 3, а то и по 5 руб. Быть может отыщутся когда-нибудь написанные им в эти годы портреты родных,— братьев матери, Федора Степановича и Дмитрия Степановича Бочаровых, первого в мундире «поселенского» начальника, второго—в белом кирасирском колете, а также тети Груши. В семье самого художника, в Куоккала, сохранился только портрет «батеньки», Ефима Васильевича, датированный 1859 годом.

В августе 1861 г. он работал в малиновской церкви, в 5 верстах от Чугуева, где написал большую картину во всю стену «Распятие», копию гравюры с картины Штейбена. Всю осень Репин писал иконы в церкви в Пристене, в Купянском уезде, а зимой в Кам'янке.

В 1863 г. он работал в Воронежской губ., на родине Крамского, и здесь в первый раз услыхал это имя [7]. В своих воспоминаниях о Крамском, написанных с необыкновенной сердечностью и теплотой, вскоре после смерти художника, он следующим образом рассказывает об этом.

«Имя Ивана Николаевича Крамского я услышал в первый раз в 1863 г. в селе Сиротине, Воронежской губернии. Там я, в качестве живописца, с прочими мастеровыми работал над возобновлением старого иконостаса, в большой каменной церкви. Мне было тогда 18 лет, и я мечтал по окончании этой работы уехать учиться в Петербург Мое намерение знали мои товарищи по работе и не раз рассказывали мне, что из их родного города Острогожска есть уже в Петербурге один художник, Крамской. Несколько лет назад уехал он оттуда, поступил в Академию и теперь чуть ли он уж не профессором там.

«Раз Крамской приезжал на родину — рассказывали они — одет был по-столичному, в черном бархатном пиджаке; носил длинные волосы. И вся фигура и какая-то возвышенная речь его казали в нем что-то совсем новое, непонятное и чуждое прежним его знакомым и товарищам. Они почувствовали, что он ушел от них далеко... Сестра одного из живописцев, сильно неравнодушная к Крамскому еще до отъезда его в Петербург, и все еще мечтавшая о нем, теперь почувствовала большую робость перед этим совсем новым столичным человеком и не смела более думать о нем.

«А ведь как странно, бывало, начинал, — вспоминали они. — В мальчиках он не был, ни у кого не учился и икон совсем не писал. Забежит бывало к живописцу, попросит красок; что-то писал, что-то рисовал. Говорили, кто видел, как-то особенно по-своему, странно...»[8].

Эти рассказы еще более разжигали давнишнюю затаенную мечту: в Петербург, в Петербург! Мечта понемногу превращается в твердую решимость уехать, и первые же заработанные деньги, 100 рублей, полученные за сиротинские иконы — заказ, устроенный ему церковным старостой Савиным — он счел достаточными, чтобы на них пуститься в путь. До Москвы он ехал в дилижансе, из Москвы уже по железной дороге.

1 ноября 1863 г. около 3 часов дня Репин, с 17 рублями в кармане, прибыл по Николаевской железной дороге в Петербург. Был мрачный, ненастный день, шел снег. Расспросив кое-как про дорогу, он поехал на извозчике на Васильевский остров, к Академии художеств. Пока они доехали до Академии, стало совсем темно, но Репин узнал и это здание и сфинксы, столь памятные ему по гравюрам «Северного сияния».

Извозчик привез его в гостиницу «Олень», где он взял номер за один рубль. Напившись чаю с калачами, он заснул как убитый. Когда он проснулся было еще темно, но он не мог удержаться от соблазна пойти к Академии. Он долго бродил вокруг мрачного здания, стараясь представить себе, что творится там, за этими громадными окнами.

Глава III

ПЕТЕРБУРГ НАКАНУНЕ ПРИЕЗДА РЕПИНА
(1850-е годы)

А В АКАДЕМИИ в это самое время творилось нечто необычайное, нечто такое, чего ее столетняя история еще не знала, чего никто никогда и предполагать не смел: в ее стенах назревал бунт, вспыхнувший через несколько дней по прибытии Репина в Петербург. Чтобы понять истинный смысл этого бунта и получить представление о том стихийном водовороте, в который силою вещей был вскоре втянут юный Репин, надо вспомнить, что такое представляла собою художественная жизнь тогдашнего Петербурга.

Весною 1852 г. до Петербурга дошли слухи о том, что Карл Брюллов умирает где-то в окрестностях Рима и что дни его сочтены. 28-летний В. В. Стасов [9], боготворивший Брюллова, и, как и все в России, не сомневавшийся в том, что в его лице человечество имеет одного из величайших гениев живописи, едет в Италию, чтобы застать его еще в живых. Его собственная тяжелая болезнь, приключившаяся с ним в дороге, помешала ему увидеть Брюллова живым и даже попасть на его похороны, но по свежим следам он разыскал все его художественное наследие и расспросил подробности о последних днях жизни художника [10].

В результате розысков Стасова в «Отечественных записках» появилось его письмо к редактору от 31 июля из Неаполя, в котором он, в унисон со всей тогдашней культурной Россией, дает волю восторгам от последних созданий мастера, которые ему посчастливилось увидеть [11].

Через 9 лет, в 1861 г., в «Русском вестнике» появилась статья того же Стасова, беспощадно развенчивающая его прежнее божество и превращающая его в пустого бездушного ловкача, все еще по недоразумению превозносимого до небес малоразбирающейся в искусстве публикой и оказывающего вреднейшее влияние на молодые побеги новой русской живописи.

Статья была написана со свойственным Стасову темпераментом и его всегдашними преувеличениями и произвела огромное впечатление. Задуманная, как антитеза «Брюллов и Александр Иванов» и имевшая заголовок «О значении Брюллова и Иванова в русском искусстве», она появилась только в своей первой части, ибо издатель «Русского вестника», Катков, не решился напечатать второй половины антитезы, посвященной Иванову и показавшейся ему слишком парадоксальной [12].



Автопортрет Репина 1863 г.

Позднее Н. Н. Ге говорил: «Брюллов и по сей день остается в опале, потому что Стасов, не любящий искусства, нашел нужным уронить его, а добродушные слушатели согласились с ним [13].

Вот что говорит Репин о «свержении Стасовым Брюллова»:

«Будучи 8-летним ребенком, за 1 500 верст от столицы, в 50-х годах, еще до железных дорог, в полуграмотной среде, я уже знал это имя и много легенд про живопись этого гения. В 60-х годах на лекциях словесности в Академии художеств проф. Эвальд еще увлекал полным восторгом всю аудиторию, описывая «Последний день Помпеи». Не прошло и десяти лет, как мания свержения авторитетов, охватившая, как поветрие русское общество, не пощадила и эту заслуженную славу. Причины были уважительные: к этому времени у нас прозрел вкус национальный—общество жаждало правды, выражения искренности, вдохновения художников и самобытности; малейшая традиция общеевропейской школы италианизма претила русскому духу»...[14]

«Тогда-то Стасов и провозгласил: «Двадцать лет поклонялись ничтожной личности Брюллова!» Искусство, как искусство, отодвигалось на второй план, как нечто ненужное, замедляющее восприятие, да его и понимали немногие ветераны эстетики. Художественный успех имели иллюстрации Трутовского к басням Крылова. «Искусство для искусства» было пошлой позорной фразой для художника, от нее веяло каким-то развратом, педантизмом. Художники силились поучать, назидать общество, чтобы не чувствовать себя дармоедами, развратниками и тому подобным ничтожеством» [15].

Что же произошло со Стасовым за эти 9 лет? То, что произошло с ним, случилось со всем русским либеральным обществом в течение пяти лет, последовавших за неудачной Крымской кампанией. Вот, что говорит сам Стасов об этом времени.

«Никому конечно не придет в голову, что Крымская война создала что-то новое, сотворила новые материалы. Нет, она только отвалила плиту от гробницы, где лежала заживо похороненная Россия. Ворвался свежий воздух в спертое удушье, и глаза у недвижно лежащего трупа раскрылись, грудь снова вздохнула, он встал, взял одр свой и пошел. Все, что было сил, жизни, мысли, ощущения, понятия, чувства—оживилось и двинулось. Что назревало в литературе, закутанное и замаскированное тысячами покровов, получило теперь свое выражение и громовое слово. Искусство молчало до этой поры, оно было слишком сдавлено: его образы не могут кутаться и прятаться, они прямо говорят всю свою правду. Посмотрите, на какие «невинности» и «благонамеренности» была осуждена, в конце 40-х и в начале 50-х годов живопись со своими сюжетами даже у тех живописцев, которые были вовсе не академисты, которые были в самом деле талантливы, которые не желали уже более писать античных и иных глупостей и которым смерть хотелось переносить на холст окружающую их в деревне и городе действительность» [16].

Стасов лишь констатирует непреложный факт, не делая даже попытки объяснить причины того глубокого перелома, который совершился на его глазах. Между тем перелом этот знаменовал смену двух социальных эпох. Что же случилось?

Академия с ее чудовищным консерватизмом, с программами из античного мира, с тяготением к мифологии, с отвращением к жизни и хулой на всякие новшества, была последней цитаделью отмиравшего феодально-крепостнического строя. Она была «императорской» в гораздо большей степени, чем другие высшие учебные заведения: в противоположность всем остальным, она находилась в ведомстве министерства двора, ставившего ей в прямую обязанность воспитывать кадры, пригодные для выполнения царских заказов. Инженеры, врачи, педагоги, юристы, состоя на государственной службе, могли как-то

служить и дворянству, и буржуазии, и народу, минуя двор; живописец, скульптор, гравер, архитектор, кончая академию, становился в большинстве случаев служителем «двора».

Вот почему борьба против Академии и всех ее традиций была по существу одним из эпизодов многогранной борьбы, недавно народившейся, но уже забиравшей силу промышленной буржуазии против последних оплотов феодализма.

Из донесений следственных властей по делу петрашевцев и по всем позднейшим революционным выступлениям видно, что социальный состав их организаторов и участников коренным образом изменился со времени декабристов: тогда действовали дворяне и гвардейские офицеры, теперь — «мещане, ремесленники, солдаты, преимущественно же учителя, студенты и ученики разных званий»[17]. Литератор-дворянин также уступил место литератору-разночинцу, начинающему играть все более заметную роль в общественной жизни. Все движение эпохи так называемого «общественного пробуждения» возглавлялось мелкобуржуазной ителлигенцией, являвшейся в одной своей части пособницей крупной буржуазии, а в другой—выразительницей революционных настроений крестьянских и рабочих слоев.

Подготовленная всей предшествующей литературой гоголевского периода, эта эпоха выдвинула и в критике новые мысли и новые силы. На смену Белинскому выступили Чернышевский, Добролюбов, Писарев. Появление магистерской диссертации первого — «Эстетические отношения искусства к действительности» — было настоящим событием. Книгой зачитывались, о ней без конца спорили.

Подводя в заключение итоги своего исследования, Чернышевский пишет, что «задачей автора было исследовать вопрос об эстетических отношениях произведений искусства к явлениям жизни, рассмотреть справедливость господствующего мнения, будто бы истинно прекрасное, которое принимается существенным содержанием произведений искусства, не существует в объективной действительности и осуществляется только искусством. С этим вопросом неразрывно связаны вопросы о сущности прекрасного и о содержании искусства. Исследование вопроса о сущности прекрасного привело автора к убеждению, что прекрасное есть жизнь»[18].

Какая разница по сравнению с тем, что еще так недавно писалось об искусстве, притом не только Булгариным, Сенковским и Кукольником, но и Гоголем и Белинским. Уже Белинский требовал от художественного произведения правды, но теперь вопрос ставится решительнее: что выше: правда жизни или правда искусства? Для Чернышевского он безоговорочно решается в пользу жизни. «Действительность не только живее, но и совершеннее фантазии; образцы фантазии — только бледная и часто неудачная переделка действитель-

ности.... Область искусства не ограничивается областью прекрасного в эстетическом смысле слова; искусство воспроизводит все, что есть интересного для человека в жизни... Конечно воспроизведение жизни есть главная задача искусства, но часто его произведения имеют и другую задачу—объяснять жизнь или быть приговором о явлениях жизни» [19].

Вот где уже почти формулирована мысль о проповеди в искусстве, вот почему формула «искусство для искусства», неприемлемая уже в 1841 г. для Белинского, становится прямо ненавистной к концу 50-х годов.

Само собой разумеется, что весь этот ход мыслей не возник в русском культурном обществе самостоятельно, вне зависимости от общего движения идей и настроений в тогдашней Европе. Прудон уже в конце 40-х годов сформулировал те же мысли об искусстве, которые все чаще стали появляться на страницах петербургских журналов. Первым последователем Прудона, отважившимся применить его теоретические построения в своем собственном искусстве, был Густав Курбэ. Он был прав, когда с гордостью заявил в своей знаменитой речи на Художественном конгрессе в Антверпене в 1861 г., что он «первый поднял в Европе знамя р е а л и з м а, на что не дерзал до него ни один художник».

«Прежнее искусство, — говорил Курбэ — классическое и романтическое, было только искусством для искусства. Ныне приходится рассуждать даже в искусстве. Основа реализма, это — отрицание идеальности. Разум должен во всем задавать тон человеку. Отрицая идеальность и все с нею связанное, я прихожу к освобождению индивидуума... Задача нынешнего художника — передавать нравы, идеи, облик нашей эпохи, как каждый отдельный художник и чувствует и понимает, быть не только живописцем, но и человеком, одним словом, создавать на свет искусство живое. Художник не имеет ни права, ни возможности представлять такие столетия, которых он не видал сам и не изучал с натуры. Единственная возможная история, это современная художнику история. Ставя на сцену наш характер, наши нравы и наши дела, художник избежал бы той ничтожной теории «искусства для искусства», на основании которой создания современные не имеют никакого значения, и он уберег бы себя от того фанатизма традиции, который осуждает его на вечное повторение все только старых идей и старых форм, заставляя забывать свою собственную личность» [20].

Только через 20 лет эти мысли стали претворяться в жизни и творчестве русских художников. В своей статье «По поводу выставки в Академии художеств 1861 г.» Стасов говорит: «Прошло время старинных академистов александровской эпохи, прошло и брюлловское

мелодраматическое время; наше искусство наконец принялось за свои сюжеты, за свое содержание, за свои задачи. «Как? — скажут с удивлением иные, — неужто до сих пор наше искусство никогда не бралось за русские сюжеты и задачи? Конечно бралось, отвечаю я, да бралось оно каким-то странным манером; были у нас и Рогнеды и Владимиры, и разные российские битвы и бабочники и сваячники, и Минины, и осады Пскова, и даже девушки в сарафанах, ставящие свечки перед образом в русской церкви. Было все это и многое другое еще, да только навряд ли тут было много в самом деле русского. Глядя на эти картины, статуи и барельефы мудрено было догадаться, без подписей и ярлыков, что это писали русские и в России. Точь в точь какой-нибудь иностранец творил все это, наперед наведавшись только слегка, для приличия о тех или других подробностях, заглянув мимоходом и в русское село, и в русский город. Не чуялось тут ничего русского в самом деле: это был маскарад, затеянный из снисхождения, продолжаемый по заказу или моде, и потом без всякого труда и сожаления покинутый. Русские сюжеты бывали приятным и забавным развлечением для прежних наших художников: побаловавши с ними, они натурально спешили поскорее возвратиться к настоящим своим темам из римской мифологии, итальянских поэм и французских трагедий или романов, или, еще вернее, к темам, откуда и из чего бы ни было, только чужим, не своим... Не знаю, кто сделал чудо, совершающееся теперь с нашим искусством, литература ли, сама устремившаяся на новые пути и подвинувшая в общем движении все общество, в том числе и художников, или дух времени, везде переменившийся, у нас, как в остальной Европе. Так или иначе, только перемена очень чувствительна: в ней нельзя сомневаться, ею теперь повеяло сильно, и вот отчего выставка начала вдруг получать во всем другой смысл для всех, чем прежде» [21].

И действительно, последние выставки в Академии художеств были мало похожи на прежние, особенно выставка 1861 г. Уже на выставке 1858 г. появилась невиданная по смелости темы картина молодого москвича Перова «Приезд станового на следствие», произведшая среди академической молодежи целый переполох. В 1860 г. тот же Перов выставил картину «Сын дьячка, произведенный в коллежские регистраторы», а в 1861 г. две картины, еще более огорошившие публику: «Проповедь на селе» и «Сельский крестный ход на пасхе» [22]. Последняя картина оказалась столь скандальной, что ее велено было с академической выставки убрать, и художнику пришлось ее выставить в Обществе поощрения художеств.

Одновременно с Перовым выставил свой «Привал арестантов» Якоби, Клодт поставил «Последнюю весну» и Мясоедов «Поздравление молодых» [23]. Казалось, что старым академическим традициям пришел ко-

нец. Стасов ликует, и его ликование есть ликование лучшей части художественной молодежи.

«Нечего перечислять каждую картину, каждую сценку нынешней, прошлогодней, третьегодней выставок, где появляется наконец и сияет жизнью правда и действительность, перенесенная на холст», — восклицает он. «Это еще не великие и высокие произведения, которые остаются навеки достоянием народа. Это только пробы молодых, начинающих талантов. Но чувствуешь какое-то счастье перед этими пробами. Где уже существуют эти пробы — и с такой истиной и силой—там и искусство идет в гору, там ожидает его впереди широкое будущее. Наше искусство попало наконец на свою дорогу. Всякий год появляются новые свежие таланты, все лучшее между молодым поколением обращается к сценам из жизни и действительности; лучшее, что сделано в последние годы, сделано на новые своеобразные темы. Число художников с новым направлением растет с каждым днем. Не лучше ли было Академии признать новое движение, следя за ним любовным взглядом матери, отступиться от своих задач и забыть свои темы навсегда. Ей бы стоило только вспомнить о наших пейзажах и пейзажистах. Не оттого ли они на крыльях летят вперед, не оттого ли тут появляется со всяким годом так много чудесного, так много красоты, правды и нового, что их предоставили самим себе» [24].

В этом обращении к Академии кроется весь смысл статьи Стасова: дайте молодым художникам свободу выбора тем, освободите их от вашей опеки и прежде всего от ваших олимпов, мифологий и всяких надуманностей, — пусть работают на собственные темы, и вы увидите, что они заработают вдесятеро лучше.

То, о чем передовые ученики Академии уже давно мечтали, то, о чем втихомолку перешептывались в коридорах Академии, здесь было впервые открыто высказано в печати. Не мудрено, что статья, разжигавшая вожделения учеников, не на шутку всполошила профессорские круги. В «С.-Петербургских ведомостях» вскоре появились выдержки из статьи, присланной в редакцию, в которой автор, негодуя на то, что «о художествах стали писать не специалисты», категорически заявляет, что «Академия не может обходиться без античных задач» и не может предоставлять ученикам выбора тем для их конкурсных картин и наконец, что еще не пришло время «писать картины на сюжеты из русской истории» [25].

Стасов не оставил конечно этой статьи без ответа, хорошо зная, что ее анонимным автором был сам Бруни, автор «Медного змия», писавший ее по поручению Академии. В своем ответе «Г-ну адвокату Академии художеств» он так зло высмеивает Бруни, что статья не могла быть нигде напечатана и стала известной лишь по полному собранию сочинений Стасова [26].

Глава IV

БУНТ ТРИНАДЦАТИ

(1863)

Как ни возмущались профессора Академии новыми идеями молодежи, эти идеи приобретали все больше приверженцов как в Академии, так и вне ее. Сама Академия уже была вынуждена пойти им навстречу и вместе с новым уставом 1859 г. в ее стенах повеяло новым духом [27]. «Каким-то чудом, благодаря, кажется, настоянию Ф. Ф. Львова, в Академии, в виде опыта учредили отдел жанристов и позволили им в мастерских писать сцены из народного быта», вспоминает об этом нововведении Репин [28].

Правда, отдел этот был вскоре закрыт, но все же Репин отмечает тот курьез, что «в это же время в той же классической Академии вышло в свет несколько русских картин на собственные конечно темы».

Еще любопытнее освещает эту двойственную роль Академии Крамской.

«Я застал Академию еще в то время, когда недоразумение совета относительно нарождающейся силы национального искусства было в спящем состоянии и когда существовала еще большая золотая медаль за картинки жанра. Мало того, это счастливое недоразумение было настолько велико, что все медали, даже серебряные, можно было получить за такие картинки помимо классов. Появится, например, талантливый мальчик, дойдет до натурного класса, попробует, порисует, да на лето куда-нибудь и исчезнет, а к осени привезет что-нибудь вроде «Поздравление молодых», «Приезда станового», или «Продавца апельсин» (Якоби). Все видят ясно, что есть юмор, талант, ну и дадут маленькую серебряную медаль,—так, для поощрения; а молодой человек на будущий год привозит уже что-нибудь получше: «Продавец халатов» (Якоби), или «Первое число». Профессора опять смеются и, по недоразумению, дают большую серебряную медаль, да рядом, для очистки совести, чтобы не обижать очень историков, и постановят: не допускать на золотые медали не имеющих серебряных за классные работы. А на выставке встречаются уже с такого рода картинками, как «Первый чин» Перова, «Светлый праздник нищего» Якоби, «Отдых на сенокосе» Морозова, «Возвращение пьяного отца» Корзухина, «Сватовство чиновника» Петрова. Постановление забыто и золотая медаль 2-го достоинства награждает лапти да сермяги» [29].

По самому своему составу Академия в то время была уже совсем иной, чем в начале XIX в., когда вся масса воспитанников состояла

из так называемых казеннокоштных, уничтоженных только в 1832 г., но фактически продержавшихся до 1841 г.[30]

«Вместо прежнего замкнутого пансиона, — говорит Репин, — куда поступали часто без всякого художественного призвания дети ближайших чиновников, мастеров и т. п. с 10 лет и воспитывались там по всем правилам псевдо-классического искусства, были уже приходящие вольнослушатели, в нее потянулись со всех концов России юноши разных сословий и возрастов. Тут были и полуобразованные мещане, и совсем невежественные крестьяне, и люди с университетским образованием; но все они шли сюда уже по собственному влечению и несли свои идеи. Они были под неизгладимым впечатлением своих местных образов, чисто русских. Понятно, что им сухой и неинтересной казалась высшая академическая премудрость, они плохо понимали ее. Чужды были им и «вечные» римские идеалы...

«Но сколько надо сил и непоколебимости натуры, чтобы в течение 8 — 9, а иногда и 12 лет академического дрессирования на старых образцах классики сохранить природное влечение!.. Многие забывали свои детские впечатления и втягивались совсем в академическую рутину, но были и такие крепыши, что выдерживали...»[31]

К ним прежде всего надо отнести И. Н. Крамского, идейного руководителя целой группы художников, тесно сплотившихся вокруг этого стойкого, сильного человека и свободно ему подчинявшихся.

В 1863 г. Крамской состоял конкурентом и писал программную картину. За 3 — 4 месяца до годичного экзамена по всем мастерским было разослано печатное объявление о постановлении совета, гласившее, что «отныне различие между родом живописи жанра и исторической уничтожается», что на малую золотую медаль будет, как и прежде, задаваться всего один сюжет, а на большую, ввиду имеющего наступить столетия Академии, в виде опыта, будут даны не сюжеты, как прежде, а темы, например, — гнев, радость, любовь к отчизне и т. д., с тем, чтобы каждый ученик, сообразно своим наклонностям, взял бы тему, какую хочет и откуда хочет: из жизни ли современной, или давнопрошедшей. При этом заявлялось, что из всех конкурентов золотая медаль 1-го достоинства, т. е. с правом поездки на казенный счет за границу, будет дана только одному[32].

Ободренные таким неожиданным либерализмом, все 14 конкурентов 1863 г. с Крамским во главе, вошли в совет с прошением, приблизительный смысл которого следующим образом излагается самим инициатором и автором его. «В виду того, что совет Академии делает как бы первый шаг к свободе выбора сюжетов, в виду того, что мера эта применяется в виде опыта к предстоящему столетию Академии, в виду наконец того, что конкурировать на большую золотую медаль отныне полагается только однажды, и только одному из нас

достанется золотая медаль, дающая право поездки за границу, мы просим покорнейше совет дозволить нам, хотя бы тоже в виде опыта, полную свободу выбора сюжетов, так как по нашему мнению только такой путь испытания — наименее ошибочный и может доказать кто из нас — наиболее талантливый и достойный этой высшей награды, а также разъяснить, как будет с нами поступлено при задании тем: будут ли нас запирать на 24 часа для изготовления эскизов, — что имело смысл, когда дается сюжет, где характеры лиц и их положения готовы, остается лишь изобразить, — или нет. При задаче же тем, вроде гнева, запирание становится неудобным, так как сама тема требует, чтобы человеку дали возможность одуматься»[33].

Этого прошения совет вовсе не удостоил ответом. До конкурентов дошли однако слухи, что оно было заслушано и вызвало взрыв негодования. Обрушились на последние новшества: «Кто это выдумал темы? В самом деле, эскизов нельзя сделать в 24 часа. Долой темы! Восстановить прежние правила и задать всем один сюжет!» Говорили, что в этом смысле и было вынесено новое постановление.

Понимая, что затеяна опасная игра, конкуренты подали новое прошение, уже в другом смысле: «Так как между нами половина жанристов, имеющих малую золотую медаль, полученную ими за картины по свободно избранным сюжетам, и несправедливо подвергать их конкурсу наравне с историками, то просим совет или оставить за нами наши старые права, или дозволить всем нам свободу выбора сюжетов».

Бунтари рассуждали так: если оставят их на старом положении (а закон обратного действия не имеет), то они заявят о переходе на жанр и стало быть представят свои сюжеты, что практиковалось.

На второе прошение ответа также не последовало. Тогда конкуренты выбрали депутацию для личных объяснений с членами совета. Крамской был конечно во главе депутации, и он главным образом объяснялся с грозными профессорами. «Приходим к одному, — описывает он визит к К. А. Тону — имевшему репутацию зверя. Принимает полубольной, лежа на огромной постели. Излагаем. Выслушал. «Не согласен, говорит, и никогда не соглашусь. Конкурсы должны быть, они необходимы, и я вам теперь же заявляю, что я не согласен и буду говорить против этого». Затем прибавил: «Если бы это случилось прежде, то всех бы вас в солдаты! Прощайте».

Визиты к остальным профессорам тоже не привели ни к чему. Только лукавый ректор Бруни сделал вид, что он хорошо понимает создавшееся положение и сочувствует конкурентам и даже сделает для них все от него зависящее. Но он не обманул их бдительности, и на вечернем собрании они решили приготовиться к худшему, даже к

выходу в случае неудовлетворения их просьбы. И все же они не ожидали того, что случилось.

«Несколько дней спустя, — рассказывает Крамской, — мы получили повестки из правления: явиться 9 ноября 1863 г. в конференц-залу Академии на конкурс. Накануне долго, чуть ли не всю ночь, мы толковали. Узнав в промежуток этого времени, что подача коллективного прошения о выходе из Академии, на этот раз имела бы для нас весьма и весьма непредвиденные последствия, мы запаслись тут же, на всякий случай, прошениями: что по домашним или там иным причинам, я, такой-то, не могу продолжать курс в Академии, и прошу совет выдать мне диплом, соответствующий тем медалям, которыми я награжден. (Подпись). Один из нас заявил, что он такого прошения не подаст, и вышел. Зато оказался скульптор, пожелавший разделить с нами одинаковую участь. Решено было, в случае неблагоприятного для нас решения совета, одному из нас сказать от имени всех несколько слов совету[34]. Вероятно бурно был проведен остаток ночи всеми, по крайней мере, я все думал, все думал...

«Наступило утро. Мы собираемся все в мастерской и ждем роковых 10 часов. Наконец спускаемся в правление и остаемся в преддверии конференц-залы, откуда поминутно выходит инспектор и требует у чиновников разных каких-то справок. Наконец дошла очередь и до нас. Подходит инспектор и спрашивает: «Кто из вас жанристы и кто историки?» Несмотря на всю простоту этого вопроса, он был неожиданностью для нас, привыкших в короткое время не делать различия между собой.

«Имея необходимость разъяснить в совете, как вообще отнеслись к нашим прошениям, мы поторопились сказать: все историки. Да и что можно было сказать в последнюю секунду перед дверьми конференц-залы, которые в это время уже раскрылись чьими-то невидимыми руками и в них там, в перспективе, в глубине: мундиры, звезды, ленты, в центре полный генеральский мундир с эполетами и аксельбантами, большой овальный стол, крытый зеленым сукном с кистями.

«Тихо мы взошли, скромно поклонились и стали вправо, в углу. Так же неслышно захлопнулась за нами дверь, и мы остались глаз на глаз. Секунду я ждал, что теперь уже весь совет, вместо инспектора, поставит нам вопрос: кто из нас жанристы и кто историки?

«Но случилось безмолвное и заведомо несправедливое признание всех нас историками. Вопроса поставить нам в эту минуту избегали. Вице-президент поднялся со своего места, с бумагами в руке и прочел, не довольно громко и мало внятно: «Совет императорской Академии художеств к предстоящему в будущем году столетию Академии, для конкурса на большую золотую медаль по исторической живописи, избрал сюжет из скандинавских саг: «Пир в Валгалле». На

троне бог Один, окруженный богами и героями; на плечах у него два ворона; в небесах, сквозь арки дворца Валгаллы, в облаках видна луна, за которой гонятся волки пр. и пр. и пр.».

«Чтение кончилось; последовало обычное прибавление: «Как велика и богата даваемая вам тема, насколько она позволяет человеку с талантом выказать себя в ней и, наконец, какие и где взять материалы, объяснит вам наш уважаемый ректор Федор Антонович Бруни». Тихо, с правой стороны от вице-президента, подымается фигура ректора с многозначительным, задумчивым лицом, украшенная, как все, лентами и звездами, направляется неслышными шагами в нашу сторону. Вот уже осталось не более сажени... Сердце бьется... еще момент, и от компактной массы учеников отделяется фигура уполномоченного, по направлению стола и наперерез пути ректора. Бруни остановился. Вице-президент поднялся снова, седые головы профессоров повернулись в нашу сторону, косматая голова скульптора Пименова решительнее всех выражала ожидание, конференц-секретарь Львов стоял у кресла вице-президента и смотрел спокойно и холодно. Уполномоченный заговорил:

— Просим позволения сказать перед советом несколько слов. Мы подавали два раза прошение, но совет не нашел возможным исполнить нашу просьбу, поэтому мы не считаем себя в праве больше настаивать и не смея думать об изменении академических постановлений, просим покорнейше совет освободить нас от участия в конкурсе и выдать нам диплом на звание художников.

— Все? — раздается откуда то из-за стола вопрос.

— Все, — отвечает уполномоченный, кланяясь, и затем компактная масса шевельнулась и стала выходить из конференц-зала.

— Прекрасно! Прекрасно! — провожали нас восклицания Пименова. — «Прекрасно». Вот чем, подумал я, нас провожают.

«Один по одному из конференц-залы Академии выходили ученики, и каждый вынимал из бокового кармана своего сюртука вчетверо сложенную просьбу и клал перед делопроизводителем, сидевшим за особым столом»[35].

Первым делом администрации Академии было озаботиться, чтобы об этом скандальном происшествии не появилось какой-нибудь газетной заметки. Вице-президент Гагарин в тот же день обратился к начальнику III отделения кн. Долгорукову, прося его не пропускать сообщений о конкурсе, без предварительного просмотра его, Гагарина.

«Итак, мы отрезали собственное отступление — пишет через несколько дней Крамской своему другу Тулинову в Москве — и не хотим воротиться, и пусть будет здорова Академия к своему столетию. Везде мы встречаем сочувствие к нашему поступку, так что один посланный от литераторов просил меня сообщить ему слова, сказанные

мною в совете, для напечатания. Но мы пока молчим. И так как мы крепко держались за руки до сих пор, то, чтобы нам не пропасть, решились держаться и дальше, чтобы образовать из себя художественную ассоциацию, т. е. работать вместе и вместе жить... Круг действий наших имеет обнимать: портреты, иконостасы, копии, картины, оригинальные рисунки для изданий и литографий, рисунки на дереве — одним словом, все, относящееся к специальности нашей. Из общей суммы должно быть откладываемо 30 процентов для составления оборотного капитала; остальное идет на покрытие издержек нашей жизни и общий дележ»[36].

Как видно из этого письма, уже через 4 дня после события, 9 ноября, бунтари организовались в стойкую сплоченную группу, образовавшую вскоре «Художественную артель». Вот как рассказывает об этом Репин, свидетель ее возникновения и деятельности.

«Своим живым, деятельным характером, общительностью и энергией Крамской имел большое влияние на всех товарищей, очутившихся теперь вдруг в очень трудных обстоятельствах. При несомненной и большой талантливости, многие из них были люди робкие и бесхарактерные; они ничего, кроме Академии не знали и их никто еще не знал, за исключением приятелей да натурщиков. Из теплых стен Академии они в продолжение многих лет ученья почти не выходили. Теперь, поселившись по разным дешевым конуркам враздробь, они все чаще собирались у Крамского и сообща обдумывали свою дальнейшую судьбу. После долгих размышлений они пришли к заключению устроить, с разрешения правительства, артель художников,—нечто вроде художественной фирмы, мастерской и конторы, принимающей заказы с улицы, с вывеской и утвержденным уставом. Они наняли большую квартиру в 17-й линии Васильевского острова и переехали (большая часть) туда жить вместе. И тут они сразу ожили, повеселели. Общий большой светлый зал, удобные кабинеты каждому, свое хозяйство, которое вела жена Крамского—все это их ободрило.

«Жить стало веселее, появились и кое-какие заказы. Общество — это сила. Теперь у них уже не скучные конурки, где не с кем слова сказать и от скуки, неудобства и холода не знаешь, куда уйти. Теперь они чувствовали себя еще свободнее, чем в академических мастерских и связь свою чувствовали ближе и бескорыстно влияли друг на друга...

«С основания артели художников Крамской был старшиной артели и вел все ее дела. Заказные работы артельщиков, по своей добросовестности и художественности возымели большой успех у заказчиков, и в артель поступало много заказов. Заказы исполнялись так, что на академических выставках того времени группа работ артельщиков — заказные образа и портреты — занимала самое почетное



И. Н. Крамской. Автопортрет 1867 г.

Третьяковская галлерея

место. Справедливость требует сказать, что Крамской был центром артели и имел на нее громадное влияние, просто даже личным примером... Дела их шли все лучше и лучше. Появились некоторые средства и довольство. Квартира в 17-й линии Васильевского острова оказывалась уже мала и не центральна; они перешли на угол Вознесенского и Адмиралтейской площади. Эта квартира была еще просторней. Тут было две рядом большие залы, окна огромные и кабинеты, мастерские очень просторные и удобные... Теперь уже многие члены летом уезжали на свои далекие родины и привозили к осени прекрасные, свежие этюды, а иногда и целые картинки из народного быта. Что это бывал за всеобщий праздник!

«В артель, как на выставку, шли бесконечные посетители, все больше молодые художники и любители смотреть новинки. Точно что-то живое, милое, дорогое привезли и поставили перед глазами.

«Иногда артельщики селились на лето целой компанией в деревне, устраивали себе мастерскую из большого овина или амбара и работали здесь все лето. В такой мастерской была создана лучшая вещь Дмитриева-Оренбургского «Утопленник в деревне».

«Много появилось картин в ту возбужденную пору; они волновали общество и направляли его к человечности... В каждой гостиной шел дым коромыслом от самых громких споров по вопиющим вопросам жизни.

«И здесь, в общей зале мастерской художников кипели такие же оживленные толки и споры по поводу всевозможных общественных явлений. Прочитывались запоем новые трескучие статьи... «Разрушение эстетики» Антоновича, «Искусство» — Прудона, «Пушкин — Белинский» — Писарева, «Кисейная барышня» — Шелгунова, «Образование человеческого характера» — Овена, Бокль, Дрепер, Фохт, Молешот, Бюхнер и многое другое.

«— А вот что дока скажет—говорили товарищи, остановившись в разгаре горячего спора, при виде входящего Крамского.

«Дока только что вернулся с какого-нибудь урока, сеанса или другого дела; видно по лицу, что в голове его большой запас свежих животрепещущих идей и новостей; глаза возбужденно блестят и вскоре голос его уже звучит симпатично и страстно по поводу совсем нового, еще неслыханного никем из них вопроса, такого интересного, что о предыдущем споре и думать забыли.

«Наконец, по четвергам, в артели открыли вечера и для гостей, по рекомендации членов артельщиков. Собиралось от 40 до 50 человек, и очень весело проводили время. Через всю залу ставился огромный стол, уставленный бумагами, красками, карандашами и всякими художественными принадлежностями. Желающий выбирал себе по вкусу материал и работал, что в голову приходило. В соседней зале, на рояли кто-нибудь играл, пел. Иногда тут же вслух, прочитывали серьезные статьи о выставках или об искусстве. Так, например, лекции Тэна об искусстве читались здесь переводчиком Чуйко до появления их в печати. Здесь же однажды Антокольский читал свой практический взгляд на современное искусство. После серьезных чтений и самых разнообразных рисований, следовал очень скромный, но зато очень веселый ужин. После ужина иногда даже танцовали, если бывали дамы.

«Но ничто не вечно под луной. А хорошее особенно скоро проходит... В артели начались какие-то недоразумения. Сначала семейные, между женами артельщиков, но те кончились давно уже выходом двух членов. Теперь один из членов попал под особое покровительство Академии и имел в перспективе поездку за границу на казенный счет. Крамской нашел в этом поступке товарища нарушение их глав-

ного принципа, не пользоваться благодеянием Академии одному, т. к решено было при выходе из Академии держаться товарищества и не итти на академические приманки в розницу. Он сделал товарищам письменное заявление по поводу этого поступка товарища и требовал, чтобы они высказались, как они смотрят на такой его поступок. Товарищи ответили уклончиво, молчанием. Вследствие этого Крамской вышел из артели художников.

«После его выхода, артель как-то скоро потеряла свое значение и незаметно растаяла.

«Незадолго до этого печального конца, на один из артельских вечеров приехал Г. Г. Мясоедов из Москвы, где по его инициативе образовалось Товарищество передвижных художественных выставок. Он приехал с предложением петербургским художникам примкнуть к их Товариществу»[37].

Глава V

УЧЕНИЧЕСКИЕ ГОДЫ В АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ (1864—1868)

В тот мрачный вечер, когда приехавший в Петербург Репин впервые увидел здание Академии, в ее верхних конкурентских мастерских назревал вышеописанный бунт 6 ноября.

О самом бунте он узнал довольно скоро, но смысл его стал ему ясен только позднее. Из его рассказов о жизни артели видно, что он говорит не с чужих слов, не пересказывает события понаслышке, а сообщает лишь то, чему свидетелем был сам. Эти рассказы обнаруживают тесную связь Репина с молодыми членами артели, из которых иные были только на 2—4 года старше его. Но установление постоянной связи относится уже к концу зимы.

Сосчитав в кармане деньги, Репин понял, что ему их не надолго хватит, если он останется в гостинице, платя так дорого за номер и обеды. Посоветовавшись со служителем, который оказался добрым малым, он решил итти искать комнату, сдающуюся в квартире, где-нибудь подальше и повыше, где они дешевле. Вместо обедов он будет покупать черный хлеб и пить чай в прикуску. В то же утро он переехал из «Оленя» в комнату, снятую им на четвертом этаже дома по

Малому проспекту, в квартире А. Д. Петрова, архитектора-художника. Хозяин оказался очень радушным человеком, принявшим в своем юном жильце большое участие и не раз выручавшим его дельными советами.

Стремясь поступить в Академию художеств, Репин ежедневно ходил туда, расспрашивая, что для этого требуется. Не решаясь зайти в квартиру инспектора, который рисовался в его представлении в виде страшной и грозной фигуры, он решился позвонить в дверь, на которой была прибита дощечка с надписью: «Ф. Ф. Львов. Конференц-секретарь». «Секретарь будет попроще и покладистее», думал Репин. Вельможа Львов, нечаянно принявший вошедшего юношу, сразу охладил его пыл, сказав, что о поступлении в Академию ему и думать нечего, пока он основательно не подготовится в рисовании.

«В Академии художеств вас забьют, — прибавил Львов. — Вы не знаете, какие силачи тут сидят. Будете вы пропадать на сотых номерах!»

В отчаянии Репин пошел к Петрову, который успел убедиться уже в одаренности жильца: он необыкновенно похоже и живо нарисовал их старушку родственницу, помогавшую им по хозяйству. Петров посоветовал немедленно поступить в единственную тогда в Петербурге рисовальную школу, носившую название «Школы на бирже», т. к. она помещалась в здании биржи, у Дворцового моста. Репин внес три рубля и поступил в класс орнаментов и масок, где его преподавателями были Верм и Жуковский.

Там рисовал в то время и племянник Петрова, сын академика архитектуры Алексея Ивановича Шевцова, в семью которого он вскоре ввел Репина. Последний познакомился здесь с дочерью Шевцова, Верой, которая через 9 лет стала его женою.

Один из учеников школы, малый бывалый и понаторелый, узнав о неудаче Репина с поступлением в Академию, надоумил его обратиться к кому-нибудь из генералов-меценатов, охотно покровительствующих молодежи. Он назвал даже фамилию одного из них—Прянишникова, владельца большой картинной галлереи, не раз уже вносившего плату за учеников и помогавшего им. Репин вспомнил, что он слыхал уже эту фамилию в Чугуеве от петербургской старушки Татьяны Федотовны, приятельницы его матери, прожившей у них в доме целую зиму и служившей у этого важного генерала Прянишникова.

Репин списался с матерью и вскоре получил уже от Татьяны Федотовны письмо с приглашением зайти к ней в Троицкий переулок в квартиру Ф. И. Прянишникова, оказавшегося начальником Главного управления почт и телеграфов. Она устроила ему в назначенный день свидание, генерал допустил Репина «до-ручки» и внес за него 25 рублей годовой платы в Академию. Оставалось только выдер-

жать экзамены, которые Репин и сдал в январе 1864 г., когда и поступил в Академию[38]. О своих преподавателях по рисовальной школе —Верме и Жуковском—он впоследствии почти не вспоминал.

Если принять во внимание ту необычайную трогательность и нежность, с которой Репин перебирает все, даже незначительные встречи с людьми в дни своей юности, это умалчивание говорит о том, что обоим преподавателям он едва ли считал себя чем-нибудь обязанным, как и третьему, Гоху, учителю класса гипсовых голов.

Зато вскоре он знакомится с Крамским. Вот как он рассказывает о встрече с последним.

«К концу зимы меня перевели в класс гипсовых голов, и здесь я узнал, что по воскресеньям в этом классе преподает учитель Крамской.

«Не тот ли самый? — думал я, и ждал воскресенья.

«Ученики головного класса часто и много говорили о Крамском, повторяли, что он кому говорил, и ждали его с нетерпением.

«Вот и воскресенье, 12 часов дня. В классе оживленное волнение, Крамского еще нет. Мы рисуем с головы Милона Кротонского. Голова поставлена на один класс. В классе шумно... Вдруг сделалась полнейшая тишина, умолк даже оратор Ланганц. И я увидел худощавого человека в черном сюртуке, входившего твердой походкой в класс. Я подумал, что это кто-нибудь другой: Крамского я представлял себе иначе. Вместо прекрасного бледного профиля у этого было худое скуластое лицо и черные гладкие волосы вместо каштановых кудрей до плеч, а такая трепаная жидкая бородка бывает только у студентов и учителей.

— Это кто? — шепчу я товарищу.

— Крамской. Разве не знаете?—удивляется он.

«Так вот он какой! Сейчас посмотрел на меня; кажется заметил. Какие глаза! Не спрячешься, даром что маленькие и сидят глубоко во впалых орбитах; серые, светятся. Вот он остановился перед работой одного ученика. Какое серьезное лицо! Но голос приятный, задушевный, говорит с волнением... Ну, и слушают же его! Даже работу побросали, стоят около, разинув рты: видно, что стараются запомнить каждое слово... Вот так учитель! Это не чета Верму да Жуковскому...

«Вот он за моей спиной; я остановился от волнения.

« — А, как хорошо! Прекрасно! Вы в первый раз здесь?»

Репин попробовал было напомнить Крамскому об их общих знакомых в Сиротине, но заметил, что они его нисколько не занимали. Крамскому Репин, видимо, сразу понравился; по крайней мере, он дал ему тут же свой адрес, пригласив побывать у него, к великой зависти товарищей по классу.

Репин не преминул воспользоваться этим приглашением, и уже через несколько дней вечером позвонил у его квартиры, на 6-й линии Васильевского острова. Крамского не оказалось дома, но Репину сказали, что через час он, вероятно, будет. Побродив по бульвару 7-й линии, в надежде встретить его идущего домой, он часов в 10 еще раз позвонил.

Еще не вернулся.

«Через полчаса позвонил еще,—продолжает Репин,—решившись уйти наконец домой, если его и теперь нет.

— Дома.

— А! знаю, знаю, вы приходили уже два раза,—прозвучал его надтреснувший, усталый голос на мое бормотанье.

— Это доказывает, что у вас есть характер добиться своего.

«Я заметил, что лицо его было устало и бледно, утомленные глаза вкружились. Мне стало неловко и совестно; я почувствовал, что утруждаю усталого человека. И главное, я не знал, с чего начать. Прямого предлога к посещению в столь поздний час у меня не было. Сконфуженный вдруг здравым размышлением, я стал просить позволения притти в другой раз.

— Нет, что же вы так, даром хлопотали! Уж мы напьемся чаю вместе; раздевайтесь.

«Это было сказано так радушно, просто, как давно знакомому равному человеку. Я вдруг успокоился, вошел в небольшую комнатку и начал смотреть по стенам».

Репин увидал голову Христа, очень его поразившую выражением кротости и скорби, а также манерой исполнения. Тут же стоял станок с той же головой, вылепленной из серой глины. Крамской сказал Репину, что он взялся за скульптуру, чтобы добиться легче рельефа и светотени.

Крамской долго и увлекательно говорил на тему об «искушении Христа в пустыне», которую он раскрыл своему юному гостю с совершенно новой, неслыханной стороны.

«Искушение сидело в нем самом, — говорил Крамской, возвышая голос: — все, что ты видишь там, вдали, все эти великолепные города, говорил ему голос человеческих страстей все можешь ты завоевать, покорить, и все это будет твое и станет трепетать при твоем имени...

«Крамской странно взглянул на меня.

—Это искушение жизни, — продолжал он, — очень часто повторяется, то в большей, то в меньшей мере, и с обыкновенными людьми, на самых разнообразных поприщах. Почти каждому из нас приходится разрешать роковой вопрос, служить богу или мамоне?».

«Утомлению его давно не было помину; голос его звучал как серебро, и мысли — новые, яркие, казалось, так и вспыхивали в его

мозгу и красноречиво звучали. Я был глубоко потрясен. И внутренно давал уже себе обещание начать совсем новую жизнь.

«Далеко за полночь. Он удивился, взглянув на часы, позднему времени.

— А мне завтра надобно рано вставать. Прибавил он».

Репин ушел, но всю ночь не мог заснуть Целую неделю был он под впечатлением этого вечера, совсем его перевернувшего.

Успокоившись немного, он начал компановать «Искушение Христа» под впечатлением рассказа Крамского.

Репин изобразил Христа на вершине скалы, перед необозримой далью, с морями и городами, в тот момент, когда он отвернулся с трагическим выражением от искушающего вида и зажмурил глаза. Одной рукой он судорожно сжимал свой лоб, другой отстранял от себя неотвязную мысль о земной славе и власти. Одет он был в короткий хитон, а босые ноги были в царапинах.

С этого времени Репин часто стал ходить к Крамскому и боялся только, как бы ему не надоесть; он бывал всегда так разнообразен и интересен в своих разговорах, что Репин часто уходил от него «с головой, трещавшей от самых разнообразных вопросов».

По вечерам Крамской обыкновенно что-нибудь рисовал черным соусом; большей частью это были заказные портреты с фотографий[39].

От этой ранней петербургской поры Репина в собрании «Русского музея» сохранилось несколько рисунков — один 1863 г., из класса масок и орнамента, и три из гипсовых голов — Александра Севера (1864), Артемиды (1865) и Германика (1868). Последние обнаруживают большое чувство формы и уменье передавать гипс.

К этому же времени относится автопортрет, датированный 2 декабря 1863 г. и воспроизведенный при воспоминаниях Репина в «Ниве»[40].

Толково вылепленный, он повидимому был очень схож.

В конце января 1864 г. Репин поступает вольнослушателем в Академию. Потому ли, что о бунте 13-ти было запрещено писать, и Россия о нем почти не знала, но это событие не изменило традиционной физиономии Академии.

Крамской считал, что история Академии к 1877 г. представляла три, резко определенных периода: «Первый, самый продолжительный и по-своему благотворный, тянулся от основания Академии до уничтожения казеннокоштных воспитанников в 1832 г. Поступали тогда в Академию просто мальчики 10—12 лет, которых учили сначала больше наукам потом больше искусству. Окончание курса тогда было вообще ранее 24—25 лет. Этот период к своему концу дал результаты подражательного искусства настолько яркие и высокоталантливые, что многими тогда, если не всеми, они были приняты за настоящее

самостоятельное и национальное искусство. (Из этого заблуждения вывела нас только первая всемирная выставка в Лондоне). Второй период, — от уничтожения казеннокоштных воспитанников до 1859 г. В промежуток этого времени от вновь вступающих уже не требовались никакие экзамены научные, и возраст для вступления принят был самый ранний: 16—18 лет. Лекций не читалось никаких, кроме вспомогательных наук. Этот период обозначается первыми попытками в самостоятельном и национальном творчестве... Третий период с 1859 г. по 1877 г. В 1859 г. самый устав Академии потерпел существенные перемены в некоторых параграфах. Является чрезвычайное попечение, чтобы Россия имела художников образованных, и потому снова вводятся лекции и вступительный приемный экзамен из наук»[41].

Благое намерение поднять образовательный уровень русского художника, столь естественное в эпоху «общественного пробуждения», привело к тому, что воспитанники были перегружены научными курсами. Каждое утро с 8½ до 11½ часов они должны были слушать обязательные лекции, по которым затем приходилось сдавать полугодовые репетиции и годичные экзамены. Научный курс был растянут на 6 лет, что являлось неизбежным, ибо иначе не хватало бы времени для занятий чисто художественных. В натурных классах живописью занимались с 11 до 2 часов пополудни, а в рисовальных — от 5 до 7 вечера ежедневно. Кроме того, ученик к ежемесячным экзаменам обязан был непременно сделать рисунок в манекенном классе, да представить эскиз сочинения на заданную тему.

Такая перегруженность дневных и вечерних занятий была под силу только ученикам, имевшим помощь со стороны, беднякам же, как Репин, вынужденным целыми днями бегать в поисках заработка, приходилось не мало занятий пропускать. Об этом свидетельствует множество замечаний и выговоров, а также оправдательных писем учеников, сохранившихся в архиве Академии. Вот что пишет сам Репин 17 марта 1865 г. в прошении о пособии, по поводу тяжелых условий своей тогдашней жизни.

«Больших трудов мне стоило поступить в Академию, не имея в Петербурге знакомых, и в особенности когда за дорогу небольшой денежный запас мой почти истощился; но пробыв 2 месяца в рисовальной школе, я, наконец, достиг желаемого в конце января 1864 г. и ревностно начал посещать классы, лекции и лепить с антиков в скульптурном классе, хотя один бог ведает, как я существовал в это время. Долго я искал работы по мастерским иконописцев и фотографов, но тщетно. Благодаря рекомендации товарища я писал портреты за весьма малую плату. Успехи мои в классах шли быстро; получая хорошие номера за рисунки, в декабре я переведен уже в натурный класс, но по скудности средств не могу посещать этюд-

ного класса, хотя уже исправно пишу масляными красками, и даже не имею свободного времени компановать эскизы, занимаясь мелочами для своего существования. Долго я не решался просить Академию о пособии, наконец, бедственные обстоятельства вынудили меня, и я покорнейше прошу совет Академии художеств принять участие в моем скудном положении и хотя чем-нибудь обеспечить меня на продолжение курса, обещая со своей стороны серьезные занятия искусством и наукой, которые я не перестаю продолжать. Во всяком случае я не оставлю Академии и изо всех сил буду стараться, чтобы посещать хотя бы вечерние классы, но я не ручаюсь, долго ли еще можно терпеть лишения, которые заметно ослабляют мое здоровье»[42]. Таких прошений Репин подал несколько, и о пособии и о стипендии.

А лишения были действительно жестокие, до того, что однажды ему пришло даже в голову предложить себя в натурщики Академии: 15 рублей в месяц, казенная квартира в подвалах Академии, да еще сторонний приработок — все это было очень соблазнительно, а главное избавляло от постоянного недоедания. Но товарищи, и особенно решительно Антокольский, отговорили его от этого шага.

Неожиданную помощь он нашел в лице конференц-секретаря П. Ф. Исеева, часто заходившего в Кушелевскую галлерею Академии, видевшего, как Репин копировал «Словенца» Галле и очень одобрявшего копию. Сбодренный похвалой, Репин решился обратиться к нему с просьбой о пособии.

— А разве вы нуждаетесь? — тихо спросил он. — А эту копию вы делаете по заказу? — Нет, — отвечал я.

— В таком случае я ее у вас покупаю; она, кажется, уже совсем готова. Как кончите, пришлите мне ее со служителем и придите получить плату; надеюсь, она не разорит меня, она мне очень нравится. Этого «Словенца» многие копируют, но ваша копия лучшая из тех, что я видел здесь[43].

Лишения, однако, не подкашивали энергии Репина, и, как видно из дел Академии, он все время упорно рисует, получая хорошие номера и все положенные награды за классные работы.

Предсказание Львова не сбылось. На первом же экзамене стояла голова Юпитера, за которую Репин получил четвертый номер; в следующем месяце за голову Александра Севера он получает третий номер, а за Люция Вера его переводят в фигурный класс. «Стояла фигура Германика, — вспоминает Репин, — и это было уже совсем невероятным. Впервые вся фигура, я страшно боялся, робел, все скромно вырисовывал, фона совсем не тушевал. Тушовка деталей была у меня весьма бледной, рисунок казался одним контуром; я думал уже: оправдается угроза Львова — забьют на сотых». Но каково же было мое торжество, — товарищи еще издали поздравили меня: я получил за

Германика первый номер. И в эскизах — тогда темы задавали — я также шел хорошо, а за плачущего Иеремию на развалинах Иерусалима я также имел номер первый»[44].

7 сентября 1864 г. Репина переводят по новому уставу из вольнослушателей в ученики, а 23 декабря он переводится в натурный класс. Очень красочно рассказывает он о составе тогдашних учеников и обстановке натурного класса. По своему составу Академия представляла в то время необычайное разнообразие положений, состояний и воспитания.

«В нее издавна, как на Запорожье, стекались ищущие свободы, стремились изо всех краев любящие искусство. Испытание было так же несложно, как крестное знамение для приема в среду казачества беглому холопу Украины. От будущего художника требовалось нарисовать с гипсовой головы антика. И это уменье сразу давало право сидеть рядом с людьми высокого ранга, а впоследствии — верную надежду всякой, даже темной личности выйти в люди.

«У нас еще не так давно сословность играла важную роль в отношениях людей. И выслуга до избавления от телесного наказания продолжалась 12 лет — для унтер-офицеров (самых заслуженных солдат). Получался первый чин, и тогда ты заменялось вы, и протягивалась благородная рука для приветствия. И во всем гражданском быту был тот же строгий кастовый порядок.

«Академия художеств в этом смысле пользовалась исключительными преимуществами. Здесь даже протекция не смела подымать голову. Царил талант, кто бы он ни был: личный труд и способности открыто брали свое...

«Самые маститые ученики Академии состояли в ней по старому уставу. Это значило, что они, платя 9 руб. в год, могли оставаться в ней до глубокой старости, не неся никакой научной повинности. Некоторые прорабатывали уже по 12 лет и дошли только до гипсово-фигурного класса.

«Истые завсегдатаи — большею частью народ бородатый, длинноволосый, с проседью и смелой русской речью...

«Нас, поступивших по новому уставу 1859 г., обязанных посещать лекции по наукам и потому приходивших с тетрадками для записывания лекций, называли гимназистами и весело презирали; счеты за номера по рисованию были только со своими, а эти «кантонисты» все равно рисовать не научатся, за двумя зайцами бегают, науки изучают — химики — смехи»!

«В рисовальных классах номерованных мест нехватало, ученики сидели даже на поленьях, кое-как положенных у самого пьедестала натурщика... У двери рисовального класса еще за час до открытия стояла толпа безместных, приросших плечом к самой двери, а

следующие — к плечам товарищей, с поленьями подмышками, и терпеливо дожидались.

«Без 5 минут 5 часов дверь отворялась, и передняя толпа врывалась в класс целым ураганом; с шумным грохотом неслась она в атаку через препятствия всех скамей амфитеатра, вниз к круглому пьедесталу под натурщика и закрепляла за собой места поленьями.

«Усевшись на такой жесткой и низкой мебели, счастливцы дожидались появления натурщика на пьедестале. Натурщиц тогда в заводе не было. Эти низкие места назывались «в плафоне» и пользовались у рисовальщиков особой симпатией. Рисунки отсюда выходили сильными и пластичными с ясностью деталей...

«На ска́мьях амфитеатра, полукругом, перед натурщиком сидело более полутораста человек в одном натурном классе.

«Тишина была такая, что скрип 150 карандашей казался концертом кузнечиков, сверчков или оркестром малайских музыкантов.. Рядом, плечом к плечу с лохматой бородой юнца в косоворотке сидел седенький генерал в погонах; дальше бородач во фраке (красавец-художник, с эспаньолкой), потом студент университета, высокий морской офицер, с окладистой бородой; повыше — целая партия светловолосых вятичей»[45].

В Русском музее хранится второй рисунок Репина, сделанный им по поступлении в натурный класс — стоящая фигура, с замахивающимся топором, очень хорошо вылепленная и обнаруживающая огромные успехи, достигнутые им всего за год пребывания в Петербурге.

Все свои рисунки после академических экзаменов Репин обычно приносил Крамскому, дорожа его мнением и замечаниями.

«Меткостью своих замечаний он меня всегда поражал, — говорит Репин. — Особенно удивляло меня как это, не сравнивая с оригиналом, он указывал мне совершенно верно малейшие пропуски и недостатки. Именно этот полутон был сильнее, это я уже заметил на экзамене, и глазные орбиты снизу и нижняя плоскость носа, с плафона, действительно шире. А вот ведь академические профессора-то, наши старички, ведь сколько раз подходили, подолгу смотрели, даже карандашом что-то проводили по моим контурам, а этих ошибок не заметили; а ведь как это важно; совсем другой строй головы получается. Мало по малу я потерял к ним доверие и интересовался только замечаниями Крамского и слушал только его.

— Ну, а что вы делаете дома, сами, свободно? — спросил он меня однажды.

— Я написал головку старушки и маленькой девочки, — отвечал я робко.

— Принесите их, покажите, это меня интересует, признаюсь, даже более, чем ваши академические работы».

Репин вскоре занес их ему.

— А! ну, что принесли? сказал приветливо и весело Иван Николаевич, увидав меня, вошедшего с небольшой папкой подмышкой...

«Я вынул головку старушки, написанную на маленьком картончике.

— Как? Это вы сами? — сказал он серьезно. — Да это превосходно! Это лучше всех ваших академических работ...

— Отчего же, скажите, Иван Николаевич, вы находите, что это лучше моих академических рисунков? — обратился я к Крамскому.

— Оттого, что это более тонко обработано, тут больше любви к делу; вы старались от души передать, что видели, увлекались бессознательно многими тонкостями натуры и вышло удивительно верно и интересно. Делали, как видели, и вышло оригинально.

Тут нет ни сочных планчиков, ни академической условной прокладки, избитых колеров; а как верно уходит эта световая щека, сколько тела чувствуется на виске, на лбу, в мелких складках!

«Хотя я был очень поднят и польщен такой похвалой Крамского, но я не совсем понимал те достоинства, о которых он так горячо говорил; я их совсем не ценил и не обращал на них внимания. Напротив, меня тогда сводили с ума некоторые работы даровитых учеников. Их ловкие удары теней, их сильные, красивые блики. Господи, какая прелесть! говорил я про себя с завистью. Как у них все блестит, серебрится, живет! Я так не могу, не вижу этого в натуре. У меня все выходит как-то просто, скучно, хотя, кажется, верно. Ученики говорят: сухо. Я только недавно стал понимать слово «сушь». Пробовал я подражать их манере, — не могу, не выдержу, — все тянет кончать больше; а кончить, — засушишь опять. Должно быть я бездарность, думал я иногда и глубоко страдал»[46].

Действительно, если сравнивать уцелевшие рисунки Репина с сохранившимися рисунками его академических товарищей, получавших первые номера, то те кажутся более эффектными, как будто даже более талантливыми, на самом же деле они лишь академичнее, они только — иллюстрация на тему: «натура — дура, а художник — молодец». Но конечно Репин был бесконечно искреннее, честнее, правдивее этих молодцов эффектной светотени. Кто знает, удержался ли бы он на своем «сухом», но единственно для него, Репина, верном и правильном пути, если бы не постоянная поддержка Крамского и его ценные советы, которым он до конца остался верен.

Хваля Репина за правдивость передачи натуры, Крамской тут же нещадно бранил его за всякую академическую дребедень, замечавшуюся им в приносимых эскизах. Узнав, что он работает над темой «Потоп», заданной Академией, он просил занести эскиз после экзамена. И как же ему за него досталось![47]

«Бессознательно для себя, я был тогда под сильным впечатлением «Помпеи» Брюллова, — рассказывает Репин. — Мой эскиз выходил явным подражанием этой картине, но я этого не замечал. На первом плане люди, звери и гады громоздились у меня на небольшом остатке земли, в трагиклассических позах. Светлый язык молнии шел через все небо до убитой и корчащейся женщины в середине картины. Старики, дети, женщины группировались и блестели от молнии. Я уже, с тайным волнением, думал, что произвел нечто небывалое. Что-то он скажет теперь? Он меня уже порядочно избаловал похвалами.

«Приношу.

— Как, и это все? — сказал он, понизив голос, и с лица его в миг сошло веселое выражение; он нахмурил брови. — Вот, признаюсь, не ожидал. Да ведь это «Последний день Помпеи»! Странно. Вот как оно.. Да-с... Тут я ничего не могу сказать. Нет, это не то. Не так.

«Я тут только впервые, казалось, увидел свой эскиз. Боже мой, какая мерзость! И как это я думал, что это эффектно, сильно?» [48]

Самое забавное, что Крамской напомнил ему, что на ту же тему есть картон Бруни и не плохой. — «У него взято всего три фигуры: старик с детьми, должно быть; они спокойно, молча, сидят на остатке скалы; видно, что голодные, отупелые — ждут своей участи. Совсем ровная, простая, но страшная даль. Вот и все. Это был картон углем, без красок, и производил ужасное впечатление. Оттого, что была душа положена».

Этого только недоставало: у Бруни, столь презираемого, было прекрасно, а у него такая гадость. Было от чего притти в отчаяние!

И временами такое отчаяние действительно приходило. Репин, как и Крамской, уже с юных лет тянулся к просвещению. Он не упускал случая побеседовать на всякие «умные темы» со студентами, от сопоставления с которыми все осязательнее становилось его собственное невежество.

«Я впадал в жалкое настроение, — говорит об этих минутах Репин.— Это настроение особенно усилилось, когда я познакомился с одним молодым студентом университета. Узнав меня несколько, он объявил, что мне необходимо серьезно заняться собственным образованием, без чего я останусь жалким маляром, ничтожным, бесполезным существом. — «Хорошо было бы, если бы вы совсем бросили этот вздор, ваше искусство. Теперь не то время, чтобы заниматься этими пустяками».

Репина так взволновал этот разговор, что он несколько дней ходил, как ушибленный. А студент, как нарочно, подливал масла в огонь, давая ему разные подходящие к случаю книжки, и приводя в пример таких людей, как Шевченко, который ведь тоже сначала «поганым искусством» занимался, пока не взялся за дело.

Репин пошел к Крамскому и рассказал ему о своем намерении года на три-четыре совсем оставить искусство и заняться исключительно научным образованием.

«Он очень серьезно удивился, серьезно обрадовался и сказал очень серьезно: — Если вы это сделаете и выдержите ваше намерение, как следует — великое дело! Знание — страшная сила... Ах, как я жалею о своей юности, вот вы-то еще молоды, а я... вы не можете себе представить, с какой завистью я смотрю на всех студентов и всех ученых. Не воротишь. Поздно!» [49].

И все же Репин, даже после такой горячей поддержки высокоценимого учителя, не только не решился бросить на несколько лет живопись, но, напротив того, отдается ей теперь с еще большим жаром, чем прежде. Художник взял верх над скептиком. Даже больше того: он решается итти к самому Бруни, после того, как он узнал от Крамского, что тот способен писать еще потрясающие вещи.

Случай скоро представился. Был задан эскиз «Товия мажет глаза ослепшему отцу своему». Как особую милость, Репину, в числе немногих учеников, объявили, что он может в такие-то часы побывать у ректора Ф. А. Бруни и выслушать у него указания по поводу эскиза.

Бруни принял Репина ласково, внимательно осмотрел эскиз и сказал, что воображение у него есть, но компанует он некрасиво и слабо. Он посоветовал ему вырезать из бумаги фигурки его эскиза и попробовать передвигать их на бумаге одну к другой — дальше, ближе, выше, ниже, — и когда группировка станет красива, обвести ее карандашом.

«Это был «хороший» практический совет старой школы, но он мне не понравился, — прибавляет Репин. — Я даже смеялся в душе над этой механикой. Какое сравнение с теорией т о г о? — подумал я, вздохнув свободно на улице. — Разве живая сцена в жизни так подтасовывается? Тут всякая случайность красива. Нет, жизнь, жизнь ловить! Воображение развивать, — вот что надо! А это — что-то вырезывать, да передвигать... Воображаю, как о н расхохочется»[50].

Получив на конкурсе 8 мая 1865 г. вторую серебряную медаль за эскиз «Ангел смерти избивает всех новорожденных египтян» и тем самым удостоившись звания свободного художника, освобождавшего его наконец из податного состояния и из числа военных поселян, он принимается за жанровую картину, начатую еще летом предыдущего года. Она написана в течение лета 1865 г. в квартире Шевцовых и изображает комнату сыновей Шевцова. На заднем плане лежит на диване молодой человек. Спереди, перед окном, за столом, на котором видна грифельная доска и тетради, сидит другой юноша, посылающий воздушный поцелуй девушке, виднеющейся в окне противоположного дома. Обе фигуры юношей писаны с молодых Шевцовых.



Приготовление к экзамену. 1865 г.

Русский музей

Картинка эта, вышиной 38 сантиметров и шириной 46, была выставлена Репиным на академической выставке 1865 г. под названием. «Приготовление к экзамену», вместе с женским портретом (Г-жа А. Ф. С.). После долгого пребывания в неизвестности, она наконец попала, незадолго до резолюции, в «Русский музей», где является драгоценным звеном и важным документом в творчестве мастера.

Она вся написана с натуры, очень старательно и любовно. Выдержанная в духе тех милых, шутливых жанровых вещиц, которые стали появляться на академических выставках с 50-х годов и были подписаны никому неизвестными именами Чернышова, Андрея Попова, Цветкова, Мясоедова и др., картинка Репина ясно обнаруживает его симпатии и в известном смысле истоки его искусства.

Но академические занятия идут своим чередом, и он получает одну за другой все полагающиеся малые и большие медали[51]. Внимательное рассмотрение этих многочисленных отметок и наград приводит к любопытным выводам. Оказывается, слабее всего Репин в рисунке, конечно, с точки зрения академического профессора. Ни за один рисунок с натурщика в 1867 г. он не получил первого номера, а имел только два вторых, один третий, шестой, седьмой и восьмой. Значительно лучше обстояло дело с эскизами, за которые он имел два первых номера, один третий и два четвертых. Но совсем блестяще он шел по живописи, получив за все 4 этюда по первому номеру.

Таким образом уже в 1867 г. Репин выделялся среди всех товарищей прежде всего в качестве живописца, — черта, присущая его искусству и в дальнейшем.

Летом 1868 г. он пишет на премию большую картину — «Диоген разбивает свою чашу, увидев мальчика, пьющего из ручья воду руками».

К конкурсу Репин не успел кончить картины, поэтому она премии не получила, но, поработав над ней после конкурса, он выставил ее на академической выставке 1868 г. Сам Репин признает, что картина ему «совсем не задалась», и он никак не мог выразить момента разбития чаши; все искал, менял, и за два дня до экзамена всю ее переписал. Размер ее был около 2½ × 4 аршина. Как неудостоенная медали, она вернулась к автору, которого своими размерами так стесняла, что он ее сжег[52].

Насколько Репину запали слова Крамского о Бруни, видно из того, что он эту картину — впрочем еще в эскизе — носил ему показывать.

«У вас много жанра, — сказал Бруни недовольно, — это совсем живые, обыкновенные кусты, что на Петровском растут. Камни тоже — это все лишнее и мешает фигурам. Для картинки жанра это недурно, но для исторической сцены это никуда не годится. Вы сходите в Эрмитаж, выберите там какой-нибудь пейзаж Н. Пуссена и скопируйте из него себе часть, подходящую к вашей картине. В исторической картине и пейзаж должен быть историческим».

«Его красивое лицо, осененное прекрасными седыми волосами, приняло глубокомысленное выражение.

— Художник должен быть поэтом и поэтом классическим, — произнес он, почти декламируя.

«Но в почерневших холстах Пуссена я ничего для себя не нашел: пейзажи те показались мне такими выдуманными, вычурными, невероятными»[53].



Славянские композиторы. 1871—1872 г.

Глава VI

ГОДЫ АКАДЕМИЧЕСКОЙ ЗРЕЛОСТИ
(1869—1872)

В 1869 г. Репин незаметно превращается из ученика в мастера. Это особенно бросается в глаза на всех тех вещах, которые он пишет прямо с натуры, и прежде всего на его портретах.

В семье Праховых сохранились портреты братьев А. В. и М. В. Праховых, исполненные Репиным под явным влиянием Крамского, в его излюбленной технике — «черным» или «мокрым соусом», с белильными бликами на освещенных частях лица. Гораздо самостоятельнее его портреты, писанные масляными красками. На трех из них, относящихся к 1867, 1868 и 1869 годам, явно виден неуклонный рост его мастерства. К 1867 г. относится овальный портрет И. С. Панова, в

красной рубахе, за чтением. Он написан так уверенно и умело, как не мог написать в то время конечно ни один из товарищей Репина по Академии.

Но вот портрет следующего года — архитектора Ф. Д. Хлобощина. Как небанально, по-новому и в то же время необыкновенно жизненно он взят. Даже самый формат — не в вышину, а в ширину — необычаен для 1868 г., да еще в Петербурге! Мастерски построена и великолепно вылеплена эта голова. Портрет значительно оставляет позади предыдущий.

И наконец портрет В. А. Шевцовой, невесты Репина, датированный 1869 г. Опять огромный шаг вперед. Он еще более необычаен по концепции, по тому, как вписан в квадратную почти раму, по безошибочной верности, с какой сделан каждый удар кисти и по выдержанности его простой и суровой гаммы цветов — красного платья, коричневой кофты и зеленой обивки кресла.

Автор, создавший такую абсолютно музейную вещь, — конечно уже более не ученик, а мастер. Но «академическую премудрость» надо было тем не менее своим порядком преодолевать. И это было уже значительно веселее, чем в первые годы, т. к. перепадали кое-какие заказы, а временами и премии за очередные эскизы. Так, за эскиз «Распинание Христа» он получил в 1869 г. премию в 25 р., а за эскиз «Избиение первенцев египетских» — премию в 100 рублей[54].

Последний трактован на ту же тему, что и эскиз 8 мая 1865 г., доставивший ему освобождение из податного состояния, но сочинен совершенно по-новому, вне всякого сравнения зрелее во всех отношениях, хотя по сравнению с вещами, писанными с натуры, он конечно условнее, академичнее. В его композиции бросается в глаза бесспорное влияние Бруни.

Только в следующей академической работе Репину удается впервые преодолеть сковывавшие его композиционные цепи, и он вносит некоторую свободу и в эту, казалось бы, безнадежную область искусства. То была его программа на вторую золотую медаль, заданная весной 1868 г. Тема ее — «Иов и его друзья».

Репину только после долгих хлопот удалось добиться права конкурировать на вторую золотую медаль, открывавшую дорогу к первой. Вечно занятый заработками и усердно рисующий и пишущий как в Академии, так и на воле, он запустил свои научные занятия, почему и лишился права на конкурс. Однако в виду того, что «по своему таланту он заслуживает особого снисхождения», Совет, в виде исключения, дает ему право конкурировать, но с тем, чтобы к конкурсу на первую медаль он закончил весь научный труд[55].

Картину «Иов и его друзья» он писал около года — лето и осень 1868 г. и зиму и весну 1869 г. — и в этом году он получил за нее

медаль. Картина появилась на академической выставке, где произвела сильное впечатление на тогдашние художественные круги своей из ряда выходящей оригинальностью и свежестью[56].

Картина действительно мало напоминает обычные в то время академические программы уже по самой композиции, в которой правая часть с двумя грузными фигурами на первом плане и третьей — сидящего по-восточному еврея — явно перевешивают левые фигуры Иова и его жены. Все это совсем не трафаретно и менее всего классично. Да и немудрено: Репин писал много этюдов с натурщиков на воздухе, в академическом саду, перенося все это потом в картину. Писал он, по его собственным словам, буквально «от зари до зари», и все же академический привкус здесь еще чувствуется, совсем отрешиться от него художник еще не смог[57]. Но сравнение картины с двумя сохранившимися эскизами к ней показывает, какими путями Репин совершенствовал свои композиционные приемы. Первоначальный небольшой эскиз сепией, пройденный белилами, дает уже всю схему композиции; три фигуры справа, две — слева. Сделанный «от себя», без натуры, он по рисунку слабее второго эскиза и особенно картины. Печать Академии говорит об его утверждении советом.

Второй эскиз — значительно большего размера — является уже подготовительным картоном к картине. Его главное отличие от первого заключается не только в лучшей прорисовке фигур — Иов писан целиком с натурщика,—но и в разработке костюмов: вместо обычных академических, трафаретных «восточных» костюмов, взятых у современных бедуинов, мы видим здесь попытку дать намек на классический Восток в фигурах двух первых друзей Иова.

В самой картине несравненно лучше, свободнее и живописнее движение этих двух фигур, значительно интереснее их расовая, восточно-экзотическая характеристика и выигрышнее расстановка силуэтов и пятен[58].

Окончательно освободиться от последних академических пут Репину удалось только в его знаменитой программе на большую золотую медаль — «Воскрешение дочери Иаира».

Он с большой неохотой шел на этот конкурс. Его отпугивала академическая затхлость самой темы, а дружба с Крамским и членами артели настраивала даже оппозиционно к самому конкурсу: ведь вот вышли они все в художники,—некоторые даже в большие — без всякого конкурса и наперекор ему.

«Однако товарищи, хорошо понимавшие меру таланта Репина, со всех сторон толкали его под бок: «Что же ты это, Илья? Эй, не пропускай оказии! эй, не теряй время!, твердили они ему при каждой встрече», — рассказывает об этом Стасов.

«Несмотря однако же на все разговоры и подталкивания, Репин не слушался никого и стоял упорно на своем, как ни хотелось попасть в чужие края и видеть все чудеса Европы»[59].

«Но вдруг ему пришла в голову мысль, которая сделала возможным исполнение картины даже и на классический сюжет. Он вспомнил сцену из времени своего отрочества, — ту минуту, когда вошел в комнату, где лежала только что скончавшаяся его сестра, молоденькая девочка. В его памяти возникло тогдашнее чувство,—полумрак комнаты, слабо мерцающий красный огонь свечей, бледное личико маленькой покойницы, закрытые глаза, сложенные тощие ручки, худенькое тельце, выделяющиеся словно в дыму, важная торжественность и глубокое молчание кругом—и вот из этих, выплывших теперь ощущений, глубоко запавших прежде в юной душе, он задумал создать свою картину.

«До конкурса оставалось едва несколько недель, но внутри горело яркое чувство, фантазия кипела, и в немного дней картина была написана настолько, что ее можно было нести на конкурс. Ее так неоконченную и понесли. И она получила большую золотую медаль, она вышла лучше и сильнее всех — чувство и живописность громко в ней говорили. Совет Академии не посмотрел на то, что многое осталось едва подмалеванным. Так она и теперь осталась навсегда неоконченной, и все-таки в музее «золотых программ» Академии, это одно из самых оригинальных и поразительных созданий»[60].

Надо прямо сказать, что лучшей «программы» в стенах Академии не было написано ни до него ни после.

Найдя для программы ясный реалистический подход, он с жаром принялся за работу и написал одну из своих наиболее впечатляющих картин.

2 ноября 1871 г. на годичном экзамене он получил за нее первую золотую медаль и право на шестилетнюю заграничную поездку на казенный счет.

Что такой картины, при всем своем таланте Репин просто физически не мог написать в две недели, это не подлежит сомнению. Стасов несколько преувеличил. Об этом свидительствуют те многочисленные подготовительные работы к ней—эскизы, рисунки, этюды, наброски— которые сохранились в различных государственных и частных собраниях.

Достаточно сказать, что существует карандашный эскиз, бывший в собрании И. С. Остроухова и перешедший сейчас в Третьяковскую галлерею, на котором идея картины уже вылилась почти так, как мы ее видим на картине. Между тем эскиз этот помечен автором 1870 г. В том же собрании был, также перешедший в Третьяковскую галлерею, эскиз масляными красками, датированный 1871 г., и также близкий к картине.

Среди ряда рисунков и этюдов в собрании «Русского музея» есть любопытный рисунок, перешедший из собрания С. С. Боткина. Он неожиданно ориентирует композицию не справа налево, как на картине, а в обратном направлении, — слева направо. Эскиз датирован 1871 г. и на нем имеется резолюция Бруни о допущении эскиза к конкурсу. Из этого видно, что, даже найдя как будто окончательное оформление, Репин колеблется, не перестроить ли всей картины по-новому.

Совершенно очевидно, что свою тему Репин одолел не сразу, не с налету, а путем долгого обдумывания, взвешивания, прикидывания путем долгих, мучительных исканий. Все лето и часть осени 1870 г. Репин не был в Петербурге,—он ездил на Волгу. Вернувшись, он не сразу принялся за программу и тут-то, повидимому, зимой 1870/71 г. его, колеблющегося и подталкивали на работу товарищи.

Появление на конкурсной выставке картины Репина было настоящим событием. Ее автор сразу становился в первые ряды русских художников. Ему уже не приходится искать заказов,—они сами к нему идут, а вскоре он не всякий заказ и берет, отвергая то, что ему не по-сердцу.

Картина «Воскрешение дочери Иаира» написана с таким блеском живописного дарования, какого тогдашняя русская живопись не знала. Хотя в живописном даровании Репина никто не сомневался, но, казалось, он превзошол самого себя. Что было совсем неожиданно, эта та сдержанность и суровая простота, которыми проникнута вся композиция картины. Сейчас ясно, что для Репина не даром прошел Христос, Александра Иванова. В его фигуре Христа есть нечто от величия и покоя той фигуры, от общего ее облика, от лаконичности складок его одежды. Левая рука Христа—одна из лучших рук Репина, великого знатока, мастера и истолкователя руки.

Успех Репина принес ему первый крупный заказ. А. А. Пороховщиков, основатель и собственник гостиницы «Славянский базар» в Москве, заказал ему для концертного зала гостиницы большую картину-панно, на которой должны были быть изображены все знаменитые «Славянские композиторы». Список композиторов был составлен Н. Г. Рубинштейном, не включившим в него не только «инако мысливших» Мусоргского, Бородина и Кюи, но даже и Чайковского.

Картина эта очень большого размера, — 128 сантиметров высоты и 393 ширины — начата в начале декабря 1871 г. и окончена в начале мая 1872 г. [61]. Она трактована художником в виде группового портрета наиболее известных композиторов и музыкантов русских, польских и чешских, расположившихся отдельными группами среди обширного зала. Одни стоят, другие сидят, третьи прохаживаются. В центре видна низкорослая фигура Глинки, с живостью и одушевлением что-то

излагающего. Около него стоят кн. В. Ф. Одоевский, М. А. Балакирев и Н. А. Римский-Корсаков в форме моряка-лейтенанта; тут же сидит, облокотясь на стуле, А. С. Даргомыжский. Немного поодаль стоит, заложив руки за спину, А. Н. Серов. Невдалеке группа композиторов церковной музыки: Бортнянский, священник Турчанинов и А. Ф. Львов в блестящем придворном мундире, с грудью в орденах. К нему наклоняется и что-то говорит московский композитор Верстовский, а рядом с ним виднеется голова другого московского композитора, Варламова. В правом углу картины сидит у фортепьяно Антон Рубинштейн. Все остальное место на правой стороне картины занято польской группой: Монюшко, Шопен, граф Огинский, Липинский, Ласковский (в военном мундире). Чешские композиторы разместились на левой стороне. С самого края налево стоит у стены Э. Ф. Направник, подле него на небольшом диванчике сидят Сметана и Бендль, а позади них—Горак[62].

Высоко оценивая новую картину Репина, Стасов высказал тогда только сожаление, что — видимо не по вине автора, а по прихоти заказчика—в число русских композиторов не были включены ближайшие соратники Балакирева и Римского-Корсакова, — Мусоргский и Бородин, которые, конечно, «не чета авторам «Аскольдовой могилы»[63].

«Славянские композиторы» стоят совершенно особняком в творчестве Репина: самое назначение картины, долженствовавшей быть скорее декоративным панно, чем собственно картиной, исключительность задачи, усложнявшейся тем, что почти все действующие лица по необходимости писались с гравюр или в лучшем случае с фотографий, и тем самым для автора закрывалась возможность проявить самое драгоценное свойство своего дарования — чувство жизненной правды, наконец, срочность заказа и бесконечные капризы и придирки заказчика,—все это создавало обстановку и условия, мало способствовавшие к написанию произведения, действительно достойного творца «Воскрешение дочери Иаира»[64]. В этой последней картине скорее улавливаешь черты будущего Репина, чем в «Композиторах». Какие-то элементы первой перешли и развились в дальнейших его работах, «Композиторы» стоят одиноко.

И все же в этой картине Репиным обнаружено незаурядное мастерство, а в отдельных фигурах, их обдуманной и острой характеристике есть большая жизненность. Николай Рубинштейн — единственная фигура, написанная в картину прямо с натуры, уже в Москве.

За этот заказ Пороховщиков отвалил Репину 1.500 руб. — сумма и сама по себе по тому времени не малая, а для молодого, вечно нуждавшегося художника, являвшаяся целым состоянием, казалось, надолго устраивавшим его судьбу.

11 февраля 1872 г. в церкви Академии художеств Репин, уже пенсионер, автор двух нашумевших картин и собственник такого неожи-



Репин с матерью и братом в 1867 г.

Фотография в архиве Третьяковской галлереи

данно свалившегося ему состояния, обвенчался с В. А. Шевцовой[63]. В августе приехала из Чугуева мать художника, с которой он тогда же написал чудесный поясной портрет, небольшого размера[66].

Началась новая жизнь и новые работы, гораздо более значительные, чем все, что было создано до сих пор.

Глава VII

БУРЛАКИ

(1868—1873)

Академический коридор четвертого этажа, в котором сосредоточены конкурентские мастерские, летом бывал особенно оживлен. Молодежь шумела, пела, свистела, громко смеялась и целыми ватагами сговаривалась о прогулке сообща куда-нибудь на острова, встречать восход солнца в белые ночи. Рассказывали чудеса о красоте окрестностей Петербурга. Репин не верил и сторонился.

В 1868 г. он, как мы видели, все лето упорно, «от зари до зари», работал над программой «Иов и его друзья», то в мастерской, то в Академическом саду, на этюдах. По праздникам натурщики не позировали, и он отправлялся к Шевцовым, где были подростки-барышни Целый день играли в фанты и вечером доупаду танцовали. Репин очень любил танцовать.

Конкурентам запрещалось уставом показывать свои работы товарищам и в мастерские других ни под каким видом нельзя было ходить. Любители прогулок ловили таких отшельников, как Репин, по коридору. Он вспоминает, как его, неохотника до всяких пикников и поездок за город, поймал как-то его сосед по мастерской, вольно слушатель К. А. Савицкий, известный впоследствии художник-передвижник, мастак ездить на загородные этюды. Хлопнув Репина по плечу, Савицкий без дальних разговоров объявил ему, что на следующее утро они вместе едут вверх по Неве на пароходе, до Усть-Ижоры. Как ни пробовал Репин отговориться, ему это не удалось, и на другой день они уже ехали на пароходе.

«Погода была чудесная,—рассказывает Репин.—Ехали быстро, и к раннему полдню мы проезжали уже роскошные дачи на Неве; они выходили очаровательными лестницами, затейливыми фасадами, и особенно все это оживлялось больше и больше к полдню блестящей разнаряженной публикой. А всего неожиданнее для меня—великолепным цветником барышень, мне казалось, невиданной красоты. Боже, сколько их! И все они такие праздничные, веселые, всех так озаряет яркое солнце. Какие нарядные! А какие цвета модных материй! Да такие же цветы и кругом по клумбам окружают их... Глаза разбегаются во все стороны, ничего не уловишь; путается и тасуется сказочный, невиданный еще мною мир праздника и как его много, без конца!

«Но вот ход замедлили: станция. Берег высокий. Двумя разветвляющимися широкими лестницами, обставленными теракотовыми вазами с цветами, к средним площадкам спускаются группы неземных

созданий; слышен беззаботный говор, остроумный и розовый смех перловых зубов. Тут и мужчины, и молодые люди; студенты и военные мундиры так энергично оттеняют цветник белых, палевых и красных зонтиков... Ну, право же, все это — букет дивных, живых цветов; особенно летние, яркие, широкие, дамские шляпы, газовые вуали и цветы, цветы... Ну, спасибо Савицкому: без него я бы никогда этого не увидел. И это счастье было так близко; ведь не прошло и двух-трех часов, как мы вышли из Академии...

«На всем этом райском фоне, надо признать, всего красивее люди, уж где нам, дуракам, тут! Как чисто одеты! С каким вкусом сидят на них платья! А на самом обворожительном предмете—на барышнях — я уж боюсь даже глаза останавливать: втянут, не оторвать потом, будут грезиться и во сне. Что-то опьяняющее струится от всех этих дивных созданий красоты. Я был совершенно пьян этим живо трепещущим раем.

— Однако, что это там движется сюда? — спрашиваю я у Савицкого.—Вот то, темное, сальное, какое-то коричневое пятно. Что это ползет на наше солнце?

— А! это бурлаки бичевой тянут барку; браво, какие типы! Вот увидишь, сейчас подойдут поближе, стоит взглянуть.

«Я никогда еще не был на большой судоходной реке, и в Петербурге, на Неве, ни разу не замечал этих чудищ «бурлаков» (у нас в Чугуеве бурлакой называют холостяка бездомного).

«Приблизились. О, боже, зачем же они такие грязные, оборванные! У одного разорванная штанина по земле волочится, и голое колено сверкает, у других локти повылезли, некоторые без шапок; рубахи-то, рубахи! Истлевшие, поделившиеся — не узнать розового ситца, висящего на них полосами, и не разобрать даже ни цвета, ни материи, из чего они сделаны; вот лохмотья! Влегшие в лямку груди обтерлись докрасна, оголились и побурели от загара. Лица угрюмые, иногда только сверкнет тяжелый взгляд из-под пряди сбившихся, висячих волос, лица потные блестят, и рубахи насквозь потемнели... Вот контраст с этим чистым ароматным цветником господ.

«Приблизившись совсем, эта вьючная ватага стала пересекать дорогу спускающимся к пароходу. Невозможно вообразить более живописной и более тенденциозной картины! И что я вижу! Эти промозглые, страшные чудовища с какой-то доброю, детскою улыбкою смотрят на праздник разнаряженных бар и любовно так оглядывают их и их наряды. Вот пересекший лестницу передовой бурлак даже приподнял бичеву своей загорелой черной ручищей, чтобы прелестные сильфиды-барышни могли спорхнуть вниз.

— Вот невероятная картина! — кричу я Савицкому. — Никто не поверит!

«Действительно, своим тяжелым эффектом бурлаки, как темная туча, заслонили веселое солнце; я уже тянулся вслед за ними, пока они не скрылись из глаз.

— Какой однако это ужас! Люди вместо скота впряжены... Савицкий, неужели нельзя как-нибудь более прилично перевозить барки с кладями, например, буксирными пароходами?

— Да, такие голоса уже раздавались. — Савицкий был умница и практически знал жизнь. — Но буксиры дороги; а главное эти самые вьючные бурлаки и нагрузят барку, они же и разгрузят ее на месте, куда везут кладь. Поди-ка там поищи рабочих-крючников, — чего бы это стоило!... Савицкий мне нравился за то, что он был похож на студента и рассуждал всегда резонно.—А ты посмотрел бы, как на верховье Волги и по всей системе каналов в лямке бичевой тянут, — произнес он. — Вот действительно уж диковинно! Там всякой твари по паре впряжено.

«Всего интереснее мне казалась картина, как черная потная лапа поднялась над барышнями, и я решил непременно писать эскиз на эту тему» [67].

И с этого дня Репин уже нигде, ни в мастерской, ни среди барышень и игр, не мог отделаться от группы бурлаков, преследовавших его, как неотвязчивое видение. Он набрасывает то целые группы, то отдельные лица.

Один из первых таких эскизов, сделанный акварелью и помеченный 29 июня 1868 г., сохранился в альбомах Репина и был воспроизведен при его воспоминаниях о «Бурлаках»[68].

Около этого времени Репин познакомился у Крамского с будущей знаменитостью, пейзажистом Ф. А. Васильевым. По отзывам всех, знавших его, это был феноменальный юноша. Крамской обожал его и мог бесконечно говорить только о нем. «Ему было всего 19 лет и он только что бросил должность почтальона, решив всецело заняться живописью, — говорит о нем Репин. — Легким мячиком он скакал между Шишкиным и Крамским, и оба эти его учителя млели от восхищения гениальным мальчиком.

«Мне думается, что такую живую, кипучую натуру, при прекрасном сложении, имел разве Пушкин. Звонкий голос, заразительный смех, чарующее остроумие с тонкой насмешечкой, до дерзости, завоевывали всех своим молодым, веселым интересом к жизни: к этому счастливцу всех тянуло, и сам он зорко и быстро схватывал все явления кругом, и люди, появляющиеся на сцену, сейчас же становились его клавишами, и он мигом вплетал их в свою житейскую комедию и играл ими, громко шутя...

«Несмотря на разницу лет, — ему было 19, а мне около 26, — он с места в карьер взял меня под свое покровительство, и я им нисколь-

ко не тяготился... Я уже кончал академические курсы, а он, вчерашний почтальон, юнец, цинично хохотал над Академией художеств и всеми ее традициями, а уж особенно над составом профессоров, не будучи никогда даже в ее стенах... Чудеса! Ко мне он заходил только на квартиру, в дом Шмидта, на 5-й линии, где жил я тогда с мальчиком-братом, вытащенным мною из провинции:

— Ну что, брат? — рассыпается его мажорный голос, едва он переступил мой порог. — А, бурлаки! Задело-таки тебя за живое. Да, вот она жизнь, это не чета старым выдумкам убогих старцев... Но знаешь ли, боюсь я, чтобы ты не вдался в тенденцию Да, вижу, вижу — эскиз акварелью... Тут эти барышни, кавалеры, дачная обстановка, что-то вроде пикника; а эти чумазые уж очень как-то искусственно прикомпановываются к картинке, для назидания: смотрите, мол, какие мы несчастные уроды, гориллы. Ох, запутаешься ты в этой картине, — уж очень много рассудочности. Картина должна быть шире, проще, что называется, самой по себе... Бурлаки, так бурлаки. Я бы на твоем месте поехал на Волгу — вот где, говорят, настоящий традиционный тип б у р л а к а, вот где его искать надо; и чем проще будет картина, тем художественнее» [69].

Это уже второй художник говорит про бурлаков на Волге. Но тот, Савицкий, — хоть умница и серьезный, а этот какой-то франтик бедняк, а вечно с иголочки одет, да и что-то уж очень заважничал,—слишком захвалили.

Так думал Репин и на всякий случай пошел за советом к Крамскому, тем более, что Васильев не просто упомянул про Волгу, а стал настаивать на поездке и даже уверял, что достанет для этого 200 руб., необходимых на их общую поездку, да еще на братишку Репина, которого надо было прихватить: в Петербурге оставить было не у кого. Репин рассказал Крамскому о предложении Васильева.

— Ого! Федор Александрович пообещал вам свою протекцию?—отвечал весело и серьезно Крамской. — Можете быть уверены, что он это сделает. У него есть большой покровитель, граф Строганов: это — рука-владыка в Обществе поощрения художеств; а главную действующую роль, как исполнитель, тут разумеется сыграет Дмитрий Васильевич Григорович [70]. Этот тоже души не чает в Васильеве; они его в последнее время совсем избаловали даже; но Васильев этого стоит.

Репину захотелось наконец собственными глазами убедиться, что за художник Васильев, и он пошел к нему, на 17-ю линию Васильевского острова. В крохотной комнатке на дрянных треножниках стояло две вещицы.

«Я зашел от света, — продолжает Репин, — чтобы видеть картинки, и онемел: картинки меня ошарашили. Я удивился до полной сконфуженности.

— Скажи, ради бога, да где же ты так преуспел? — лепечу я. — Неужели это ты сам написал? Ну, не ожидал я...

— Благодарю, не ожидал! — весело засмеялся Васильев. — А учитель, брат, у меня превосходный: Иван Иванович Шишкин, прибавь еще Кушелевку и уж, конечно, самую великую учительницу — натуру, натуру! А Крамской чего стоит?

Через две недели Васильев явился с 200 руб. и попросил только Репина пойти к Исееву, у которого были связи в обществе пароходства «Самолет», и попросить у него выхлопотать несколько даровых билетов по Волге. Билеты были также добыты.

В конце мая 1870 г. Репин, его брат Вася, Васильев и художник Е. К. Макаров, которого решено было прихватить четвертым, поехали в Тверь, откуда уже направились по Волге. По дороге они расспрашивали «бывалых» людей, где Волга покрасивее. Дальше Саратова плыть никто не советовал. Все в один голос говорили, что лучше всего Жигули. Против самой лучшей точки Жигулей, оказалось, лежит Ставрополь. Решено было ехать до Саратова, а на обратном пути остановиться окончательно здесь.

Так и сделали. Но побывши и поработавши некоторое время около Жигулей, решили ехать под Царев-Курган, в Ширяево, или Ширяев-Буерак. Сначала съездили на разведки Репин с Васильевым. Оба нашли, что это и есть то, что им нужно: бурлаки так и тянут, а пейзажи для Васильева изумительные.

Наняли чистую половину избы, разделенную на три части, — всего 13 руб. за 3 месяца. И тут же, с начала июня, закипела работа.

Сначала Репин только приглядывался к партиям бурлаков, изучая общий характер бурлаченья и делая альбомные зарисовки. После долгих наблюдений, ему попадается наконец такой замечательный бурлацкий тип, что оставалось его только перенести на холст, чтобы запечатлеть, казалось бы, самую сущность этого неслыханно жестокого и жуткого явления.

Звали его Канин. Поровнявшись с ним, он сразу его заметил и оценил.

— Вот история, вот роман! Да что все романы и все истории перед этой фигурой! Боже, как дивно у него повязана тряпицей голова, как закурчавились волосы к шее, и главное — цвет его лица.

«Что-то в нем восточное, древнее. Рубаха ведь тоже набойкой была когда-то: по суровому холсту пройдена печать доски синей окраски индиго: но разве это возможно разобрать? Вся эта ткань превратилась в одноцветную кожу серо-буроватого цвета... Да что эту рвань разглядывать? А вот глаза, глаза! Какая глубина взгляда, приподнятого к бровям, тоже стремящимся на лоб. А лоб — большой, умный, интел-

лигентный лоб; это не простак. Рубаха без пояса, и порты отрепались у босых черных ног»...

«Я иду рядом с Каниным, не спуская с него глаз. И все больше и больше нравится он мне: я до страсти влюбляюсь во всякую черту его характера и во всякий оттенок его кожи и посконной рубахи».

Но написать Канина оказалось не так легко и просто. Сначала он отговаривался отсутствием времени и неохотой. Да и действительно тянул лямку то вниз, то вверх по реке, — никак его не удавалось захватить на отдыхе. Как ни ловил его Репин, все было безуспешно. Приходилось ограничиваться только беглыми альбомными зарисовками.

«Целую неделю я бредил Каниным и часто выбегал на берег Волги. Много проходило угрюмых групп бурлаков; из них особенно один, в плисовых шароварах, поразил меня: с большой черной бородой, он был очень похож на художника Саврасова; наверное из купцов. Но Канина, Канина не видно. Ах, если бы мне встретить Канина! Я часто наизусть старался воспроизвести его лицо; но от этого Канин только подымался в моем воображении до недосягаемого идеала».

Кто-то из бурлаков назвал Канина расстригой.

— Разве он расстрига? удивляюсь я. — Канин, Канин? Расстрига? Он был попом?

— Да Канин, как же; он лет десять после того при церкви пел, регентом был, а теперь уж лет десять бурлакует...

«Так вот оно, раздумываю. — Значит, не спроста это сложное выражение лица. И Канин еще больше поднялся в моих глазах. Ах, если бы его еще встретить!»

Но вот однажды Репин его поймал на отдыхе. Канин и сам уж не прочь писаться, но спрашивает, сколько ему за это будет заплачено.

— Да как тогда говорил, как всем плачу: посидишь часок и получишь двугривенный.

— Э-э, нет, родимый! так у нас с тобой дела не выйдет; нешто это тоже, так продешевишься! — Произошла большая пауза. — Я думал, вы мне рублей двадцать дадите, так мне бы уж на всю жизнь, почти шопотом, как-то отчаянно докончил он.

— Что ты чудак какой? — удивляюсь я. — Да за что же? Разве это возможно?

— А д у ш а-то? — взметнул он дерзко на меня.

— Какая душа? — недоумеваю я.

— Да ведь вы, бают, пригоняете?

— Куда пригоняете? Что такое плетешь ты, не понимаю?

— А к антихристу, бают, пригоняете... послухай-ка, что народ баит. Теперь, баит о н, с тебя спишет, а через год придут с цепью за твоей душенькой, и закуют и погонят ее, рабу божию, к антихристу.

Наконец 19 июля Репину удалось писать Канина в лямке, привязанной к барке. Писал он его целый день. Этот превосходный, столь выразительный этюд и лег в основу коренника бурлаков картины. Пожертвованный Репиным в 90-х годах Нижегородскому музею, когда последний ютился еще в одной из башен, он вернулся позднее снова к автору, которому был нужен для работы над задуманным им повторением картины.

«Во время стояния в лямке он поглощал меня и производил на меня глубокое впечатление, — пишет об этом знаменитом сеансе Репин. — Была в лице его особая незлобивость человека, стоящего неизмеримо выше своей среды. Так, думалось мне, когда Эллада потеряла свою политическую независимость, богатые патриции железного Рима на рынках, где торговали рабами, покупали себе ученых философов для воспитания своих детей. И вот философ, образованный на Платоне, Аристотеле, Сократе, Пифагоре, загнанный в общую яму или пещеру с беглыми преступниками-земляками, угонялся на понт Эвксинский и там лежал на солнцепёке, пока кто-нибудь покупал наконец его, 60-летнего старика» [71].

Таким казался Репину Канин. Любопытно сравнить с этим другой отзыв о том же Канине, приводимый Репиным. Как-то в его парижскую мастерскую зашел важный сановник и богач А. А. Половцев. Увидав на стене приколотый этюд с Канина, он очень им заинтересовался и, внимательно рассматривая, сказал: «Какая хитрая бестия, этот мужичонка; посмотрите, с какой иронией он смотрит!»

Осенью погода испортилась, и Волга стала бурливой. Однажды в бурю Репин видел, как волнами разбивало плоты, на которых, выбиваясь из сил, работало веслами несколько мужиков. На него эта сцена произвела такое сильное впечатление, что он временно забыл даже бурлаков и начал делать эскизы на тему «Шторм на Волге». Один из них, написанный масляными красками, на большом холсте, набитом на самодельный подрамок, Репин написал уже перед самым отъездом в Петербург и он был еще совсем сырой, почему автор очень опасался за его целость, везя его в примитивной упаковке в такую даль.

Эскиз этот находился до революции в собрании С. Э. и В. З. Евдокимовых, а в годы революции перешел в собрание Ручко. Он был выставлен в «Русском музее» в 1925 г. на юбилейной выставке, посвященной 80-летию со дня рождения художника (размер его 0.553 × 1,024). Эскиз написан необыкновенно свободно, в широкой живописной манере, редкой даже для Репина.

Другой аналогичный эскиз меньшего размера (0,38 × 55), находился до 1925 г. в гатчинском дворце, датирован 1873 г. и имеет нерусскую подпись E. Repinn. Эта последняя дает основание предпола-

гать, что он написан в Париже, где и был куплен у автора тогдашним наследником, впоследствии императором Александром III [72].

Репин собирался в Петербурге писать по первому эскизу большую картину, но вскоре работа над бурлаками всецело его поглотила, и картина эта так и не была написана.

Кроме эскиза была им написана там же, на Волге, целая законченная картина «Плоты», которую Репин описывает так.

«На самом большом своем холсте я стал писать плоты.

«По широкой Волге, прямо на зрителя, шла целая вереница плотов. Серенький денек. На огромных толстых бревнах, на железном противне горел небольшой костер, подогревая котелок. Недалеко от рулевых, заправлявших течением всей лыковой флотилии, сидела группа бурлаков, кто как... Эта картина под свежим впечатлением живой Волги мне удалась, она мне нравилась. Но... она составляет и сейчас больную язву моего сердца, и она причислена к уничтоженному мною в негодный час какого-то нелепого искушения. И её я записал сверху другим мотивом. Как будто не мог взять другой холст. Так широко была она гармонизирована и имела такую глубину. Погублена она уже в Петербурге».

К уничтожению картины подбил Репина Шишкин, нашедший, что она была, во-первых, «без идеи», а во-вторых, писана от себя, даже не по этюдам с натуры[73].

Кроме этих двух вещей Репин привез с Волги множество этюдов, эскизов и целые альбомы рисунков. В числе этих работ был и тот небольшой эскиз «Бурлаков» на картоне, размером 0,23 × 0,60 сантиметров, с которого была вслед за тем написана знаменитая картина.

П. М. Третьяков, которому очень хотелось купить для своей галлереи самую картину, но который сделать этого не мог, т. к. она была заранее заказана и запродана, добился от Репина этого первого эскиза, дающего уже в общем окончательную концепцию произведения

На другой же день после возвращения Репина, благодаря конференц-секретарю Исееву, все привезенные работы удалось показать тогдашнему вице-президенту Академии вел. князю Владимиру. Они все были разложены на полу в конференц-зале. Владимир тут же заказал художнику картину по эскизу, висящему сейчас в Третьяковской галлерее.

Вот как Стасов вспоминает об этой импровизованной выставке.

«Этой картины еще не существовало, а уже все, что было лучшего между петербургскими художниками, ожидало от Репина чего-то необыкновенного: так были поразительны небольшие этюды масляными красками, привезенные им с Волги. Что ни холст, то тип, то новый человек, выражающий целый характер, целый особый мир. Я живо помню и теперь, как вместе с другими радовался и дивился, рассмат-

ривая эскизы и этюды Репина в правлении Академии; там было точно гулянье, так туда толпами и ходили художники и останавливались подолгу перед этими небольшими холстами, привезенными без подрамков и лежавшими на полу»[74].

Репин вскоре начал писать картину, сначала в 1870 г., еще до «Воскрешения дочери Иаира». Приступив к программе, он все время продолжал работать и над «Бурлаками», в 1871 и 1872 гг. По словам Стасова, Репину очень мешали во время работы посетители его мастерской, лезшие с непрошенными советами и горячо убеждавшие то что-нибудь убрать с картины, то что-нибудь добавить. Как ни был мягок Репин, он не слушался этих советов, но сам очень много менял, постепенно улучшая картину. «Так, например, он уничтожил горы, тянувшиеся у него вначале длинной зеленовато-серой грядой, по ту сторону Волги, — и сделал чудесно. Картина бесконечно выиграла.

Теперь чувствуешь чудную ширь и раздолье, взглянув на эту Волгу, разлившуюся безбрежно во все края»[75].

В начале 1871 г. Репин выставил в Обществе поощрения художеств своих «Бурлаков». Но летом этого года он снова съездил на Волгу, после чего еще два года работал над тем же холстом, переписав его сверху донизу заново. В 1873 г., когда картина наконец была окончена, Стасов, вспоминая о ее первоначальном варианте, так описывает ее. «Уже два года тому назад картина эта пробыла несколько дней на выставке Общества поощрения художеств и поразила всех, кто ее видел. Но она была тогда почти еще только эскизом. С тех пор громадные превращения произошли с нею. Почти все теперь в ней переделано и изменено, возвышено и усовершенствовано, так что прежнее создание — просто ребенок против того, чем ныне сделалась картина. В короткое время художник созрел и возмужал, выкинул из юношеского вдохновения все, что еще в нем было незрелого или нетвердого, и явился теперь с картиною, с которою едва ли в состоянии померяться многое из всего, что до сих пор создано русским искусством»[76]...

Сравнивая все эскизы и рисунки Репина, сделанные для этой картины, действительно убеждаешься, какая громадная работа была им проделана, пока картина вылилась в ее окончательную форму. Каждая фигура, ее повадка, движение, голова много раз менялись, покуда художник не находил того, к чему стремился и что его наконец удовлетворило.

Особенно много работал Репин над картиной в январе и феврале 1873 г., то и дело меняя повороты голов и переписывая целые фигуры

27 января Крамской писал Ф. Васильеву:

«Репин все еще пишет своих «Бурлаков»: немножко долго — сегодня напишет одно, завтра другое, а когда-нибудь еще третье»[77].



Бурлаки. 1870—1873. Центральная часть картины

Русский музей

Успех картины был ошеломляющий. Отдельные голоса недовольных потонули в общем признании исключительной значительности этого произведения, действительно еще небывалого в России по силе выражения и изобразительной мощи. Репина очень больно задела статья М. П. Ковалевского в «Отечественных записках», в которой автор одобряет художника за его блестящую «иллюстрацию» к «Парадному подъезду» Некрасова:

> Выдь на Волгу: чей стон раздается
> Над великою русской рекой?
> Этот стон у нас песней зовется,
> То бурлаки идут бичевой...

«Стыдно признаться, — пишет по этому поводу Репин, — никто и не поверит, что я впервые прочитал некрасовский «Парадный подъезд» только уж года два спустя после работы над картиной, после поездки на Волгу. Я не имел права не прочитать этих дивных строк о бурлаках. И все считают, что картина моя и произошла-то у меня, как иллюстрация к бессмертным стихам Некрасова; сообщаю это только в силу правды» [78].

Гораздо больше, чем в России, оценили картину за границей, где она была на венской всемирной выставке 1873 г. и на парижской 1878 г. Известный немецкий критик Пехт прямо заявил, что на выставке в художественном отделе всех народов нет другой такой жизненной и солнечной картины, как «Бурлаки» [79].

Француз Ватон писал в 1878 г. по поводу той же картины: «В бытовых русских картинах есть простонародные типы, с суровою и дикою физиономией, которые — сущее диво исполнения и изобретения. Там есть и чувство и трогательность, а в некоторых картинах встречаешь ум, да еще самый тонкий и естественный; какой интересный нравственный этюд можно было бы создать на основании «Бурлаков» Репина» [80].

Поль Манц писал: «Кисть Репина не имеет никакой претензии на утонченность. Он написал своих «Бурлаков», нисколько не льстя им, быть может даже немножко с умышленною некрасивостью. Прудон, приходивший в умиление перед «Каменоломщиками» Курбэ, нашел бы здесь еще большую оказию для своего одушевления... Репин пишет немного шершаво, но он тщательно выражает и высказывает характер» [81].

Несколько лет назад мне пришлось увидеть эту прославленную картину Курбэ в дрезденском Цвингере. Я был несказанно поражен ее технической отсталостью по сравнению с позднейшими картинами этого великолепного мастера. Я тут же вспомнил о «Бурлаках», — насколько в них больше жизни, больше воздуха, солнца, правды и наблюдательности!

Картина до революции висела в том же дворце вел. князя Владимира, в котором она находилась с 1873 г., только из бильярдной была перемещена в более парадную комнату — приемную. Оттого этого произведения Репина, столь известного по воспроизведениям, публика не знала, получив впервые возможность его видеть только теперь, когда оно заняло почетное место в Репинском зале «Русского музея».

Существует вариант той же темы, небольшого размера, писанный одновременно с большой картиной и помеченный художником 1872 г.[82]. Он принадлежал некогда брату В. В. Стасова Дмитрию Васильевичу, от которого в 1906 г. был приобретен в Третьяковскую галлерею. В своих письмах Репин называет его «Бурлаки, идущие в брод». Он писан на основании рисунков и эскиза красками, сделанного в серую погоду в Ширяеве, в ту самую пасмурную неделю, о которой вспоминает Репин и которая пришла на смену долгой солнечной погоде. «Пасмурная неделя непогоды принесла большую пользу нашей технике. Все мы почувствовали какую-то новизну и в средствах искусства и во взгляде на природу; мы постигали уже и ширь необъятную и живой колорит вещей по существу. Трезвость, естественная красота жизни реальной впервые открывалась нам своей неисчерпаемой перспективой красивых явлений».

Кроме этих обозначившихся успехов в колорите, Репин именно здесь особенно сильно развил свое чувство пространства, столь важное в композиции. «В кустарниках, на Лысой горе, я впервые уразумел законы композиции: ее рельеф и перспективу, — говорит он в тех же «Воспоминаниях». «Растрепанный, чахлый кустарник на первом плане занимает огромное пространство картины; кокетливо, красиво он прячет собою лесную тропинку, а великолепную группу деревьев второго плана делает фоном. Вот рельеф картины; а мы все барельефы сочиняли в Академии»[83].

Освежающая перемена погоды натолкнула на новые мотивы, и в результате явился вариант Третьяковской галлереи. Репину со всех стороны указывали как на единственный недостаток главной картины — ее растянутость в ширину. Даже Стасов, преклонявшийся перед Репиным и особенно перед «Бурлаками», не мог простить ему этого недостатка. Репин хорошо сделал, что не уступил своим советчикам ни в чем, даже в вопросе о растянутости композиции. Эта протяженность диктуется заданием, именно ею подчеркивается ритмичность шагания этой странной дикой волжской двадцатидвухножки. Она — не недостаток, а достоинство картины.

Но советы друзей, видимо, смущали художника и они-то и побудили его написать вариант Третьяковской галлереи[84]. Получилась

очень красивая вещь, сочная по живописи и интересная правдивостью и случайностью композиции. Этот вариант по живописи несомненно лучше большой картины, несколько засушенной многократными переписываниями всей группы и каждого бурлака в отдельности. Но зато насколько убедительнее, насколько совершеннее большая картина. Если о живописи ее еще можно спорить, если она для нашего сегодняшнего глаза кажется излишне желтой и рыжей, то в смысле разработанности темы, глубины анализа, выисканности поз, характера, выражений, продуманности каждой черточки, нужной для последней характеристики как всего кортежа, так и каждого действующего лица — эта картина знает не много ровней, не только в русском, но и в мировом искусстве.

После «Бурлаков» Репин сразу становится одним из известнейших русских художников. Крамской особенно горячо приветствовал новое светило, гордясь успехами русской школы живописи. Строгий к себе и другим, но объективный и честный, Крамской был невысокого мнения о собственной живописи и тем более восторгался картиной Репина. Он писал Васильеву после выставки:

«Чем дальше, тем больше я вижу, что, собственно, о колорите я не имел ни малейшего понятия. Из всех здесь живописцев, собственно, Репин дело смекает настоящим образом, — право так: я говорю о красках. Вы не морщитесь, это верно. Репина, пожалуй, вы и не знаете. Не знаю, что он сделает после «Бурлаков»: назад итти нельзя, а вперед — сомнительно. Опять-таки относительно живописи. Нет, решительно русская школа становится серьезною, — ни больше, ни меньше» [85].

«Бурлаков» видел П. М. Третьяков в мастерской художника в феврале и декабре 1872 г. Ему очень хотелось купить картину, но ни он, ни автор не знали, как устроить это дело, после того как Репин получил уже задаток, да и картина была написана по заказу великого князя. Продажа устраивала и художника, писавшего Третьякову в январе 1873 года:

«Сегодня я узнал, что картину мою «Бурлаки» можно отстранить от великого князя, а потому мне теперь надобно заручиться вашим словом: если вы заплатите мне за нее 4 000 руб., то я примусь хлопотать об этом. Будьте добры, пришлите поскорее ответ. Я теперь много и сильно работаю над ней; картина делается живее и живее; так что если судить сравнительно, то 4 000 весьма недорого, судя по работе и по силе картины. Можно и размер взять во внимание. Если вы раздумаете, то я обращусь к Солдатенкову. Мне решительно надобно продать ее подороже, ибо она мне самому очень дорого стоит; надобно взять во внимание две поездки на Волгу и потом двухлетний

труд. А сюжет картины действительно не дворцовый — очень уже будет контрастировать»[86].

Само собой разумеется, что Репину более улыбалась перспектива видеть свое детище в галлерее Третьякова, уже тогда гремевшей, чем в недоступных «покоях их высочеств», почему он и пытается устроить это дело при помощи своего покровителя Исеева, не упуская в то же время и случая получить дороже за картину; от великого князя больше 1 000 руб. он не рассчитывал получить. Вся надежда Репина основывалась на неожиданном приезде из Рима Семирадского, привезшего большую «десятитысячную» картину «Грешница», которую Исеев должен был сосватать Владимиру. Брать обе картины было ему не по карману и «Бурлаки» могли безболезненно перейти к Третьякову. Но и «Грешница» оказалась Владимиру слишком дорогой, и репинская комбинация провалилась.

Репин предложил Третьякову сделать года через два повторение: «Могу ручаться, что ваша будет лучше, а впрочем можно и не ставить этого в обязательство — ни вам, ни мне, тем более, что это не будет буквальное повторение»[87]. Третьяков не смутился этим фиаско и вновь горячо просил Репина не отказываться от попытки устроить ему продажу. Не возражая против цены в 4 000 руб., он решительно возражает против повторения. «Я не охотник до повторений», пишет Третьяков, советуя предложить повторение великому князю»[88].

В конце 1872 г. и начале 1873 г. Третьяков уже настолько сблизился с Репиным, что нередко спрашивает его совета при покупке той или другой картины. И Репин рекомендует то жанровую картину Виктора Васнецова, то пейзаж Куинджи или Шишкина.

К тому времени, когда Третьяков хлопотал о приобретении «Бурлаков», он заказывает Репину первый портрет для своей галлереи русских деятелей. В конце 1872 г. поэт Ф. И. Тютчев, живший в Петербурге, стал часто прихварывать. Третьяков хотел иметь его портрет и, опасаясь, чтобы он не умер, просил Репина отправиться к И. С. Аксакову, который обещал устроить сеанс. Но Тютчев снова заболел, а потом вскоре и умер, и написать портрета не удалось[89].

Знакомство Репина с Третьяковым состоялось в начале зимы 1872 г. Последнего направил к нему Крамской. Репин его никогда не видал, но о Третьяковской галлерее в Петербурге давно уже гремела слава.

Репин так рассказывал мне об этой встрече:

«Я писал «Бурлаков», когда ко мне в мастерскую постучали. Вошел высокий человек с окладистой темнорусой бородой, в чуйке.

— Вы будете Репин?

— Я.

— А я Третьяков.

«Он внимательно и долго стал рассматривать мои этюды, развешенные по стенам и, остановившись на двух — академического сторожа Ефима и продавца академической лавочки — спросил их цену. Я назначил по 100 руб. за каждый, он предложил по 50 и, когда я согласился, оставил их за собой, сказав, что пришлет за ними».

Оба этюда были, по просьбе Третьякова, отправлены автором ему в Москву в начале 1873 г., и с тех пор висят в галлерее. В дальнейшем, как увидим, судьба тесно сблизила Репина с Третьяковым, особенно начиная с 1877 г.

Глава VIII

ПОЕЗДКА В ИТАЛИЮ

(1873)

В НАЧАЛЕ мая 1873 г. Репин с женой Верой Алексеевной и родившейся 6 октября 1872 г. дочерью Верой уехал в Италию. По дороге они остановились в Вене, где в то время была всемирная выставка, на которой — впервые за границей — участвовал и Репин: на самом почетном месте русского отдела висела его картина «Бурлаки», обратившая на себя здесь не меньшее внимание, чем в Петербурге.

Выставка показалась ему скучной и нудной. «Что-то общее, выдохшееся, бесхарактерное, — эти господа художники кроме студий и моделей ничего не видят», пишет он в письме-рапорте к Исееву. На всей выставке ему показались заслуживающими внимания только знаменитый «Маршал Прим», Реньо, и «Люблинская уния», Матейко. «Только Реньо и Матейко остались людьми с поэтическим энтузиазмом, и по технике Реньо сильнее всех» [90].

В письме к Крамскому Репин рисует еще более безотрадную картину состояния европейского искусства по венской выставке.

«О Вене буду краток: это уже Европа: но вглядевшись, вы увидите, что это, собственно, европейский постоялый двор. Все рассчитано на краткий проезд, на беглый взгляд иностранца. Даже художественные музеи (Бельведер) полны плохими копиями, которые однако же бессовестно выдают за оригиналы («не рассмотрят мол, торопятся»)».

Венеция произвела на Репина чарующее впечатление. Пребывание в ней оставило у него на всю жизнь воспоминание, словно о какой-то сказке, о грезе на яву...

«Ни одно из человеческих действий не произвело на меня впечатления более поэтического целого, как эта прошедшая жизнь, кипевшая горячим ключом и в такой художественной форме, — пишет он тому же Исееву. — «На плаце С. Марка, перед Палаццо дожей, хочется петь и вздыхать полной грудью; да что писать про эти вещи,—там труба последнего дома сделана, кажется, удивительным гением архитектуры. В Академии Веронез и Тициан во всей силе, и не знаешь, кому отдать преимущество; довольно того, что чудную вещь Тинторетто уже не замечаешь. Нашей Академии следовало бы приобрести копию с гениальной вещи Веронеза «Христос на пиру». Действие происходит в Венеции; удивительная вещь, но громадна по размеру. Да вообще в Венеции так много прелестных поражающих вещей... В Венеции искусство было плоть и кровь, оно жило полной венецианской жизнью, трогало всех. В картинах Веронеза скрыты граждане его времени в поэтической обстановке, взятой прямо с натуры» [91].

В Венеции Репин пробыл четыре дня и отсюда направился во Флоренцию. Он так рапортует Исееву:

«Собор и прочая архитектура во Флоренции грандиозны и строги, особенно собор. Но город скучен, — здесь нет уже божественной пиацы С. Марка, которая по вечерам превращается в громадный зал, окруженный великолепным иконостасом, залитым светом; а на чудесном небе уже взошла луна. Музыка и действительно прекрасные итальянки гуляют с итальянцами, — опять Веронез в натуре, опять его картины вспоминаешь.

«Но что засиживаться во Флоренции! В Рим, в Рим, поскорее! Тутто... Я везу целую тетрадь заметок о Риме, что смотреть (Бедекер не удовлетворяет). Приехал, увидел и заскучал: сам город ничтожен, провинциален, бесхарактерен, античные обломки надоели уже в фотографиях, в музеях.

«Галлерей множество, но набиты такой дрянью, что нехватит никакого терпенья докапываться до хороших вещей, до оригиналов. Однако «Моисей» Микельанджело искупает все, эту вещь можно считать идеалом воспроизведения личности» [92].

В Рим Репин прибыл 13 июня [93]. Этот город особенно разочаровал его. Еще до рапорта Исееву летом 1873 г. он пишет из Рима Стасову.

«Что вам сказать о пресловутом Риме? Ведь он мне совсем не нравится. Отживший мертвый город, и даже следы-то жизни остались только пошлые, поповские,—не то, что во дворце дожей в Венеции. Только один Микельанджело действует поразительно. Остальное, и с Рафаэлем во главе, такое старое, детское, что смотреть не хочется.

Какая гадость тут в галлереях. Просто не на что глядеть, только устаешь бесплодно» [94].

Репин имел в виду множество мелких галлерей, с картинами второстепенных старых и новых художников, которым он противопоставляет великих мастеров прошлого. «Замечательнее всего, как они оставались верны своей природе. Как Поль Веронез выразил Венецию! Как болонская школа верно передавала свой «условный» пейзаж, с горами, выродившимися у них в Барокко! Как верны Перуджино и вся Кампанья средней Италии. Я всех их узнал на их родине. Здесь тот же самый суздальский примитивный пейзаж в натуре: те же большие передние планы без всякой воздушной и линейной перспективы и те же дали, рисующиеся почти ненатурально в воздухе. Все это ужасно верно перенесли они в свои картины. Как смешно думать после этого об изучении таких-то и таких-то стилей, венецианской, болонской, флорентийской и других школ» [95].

Рафаэль для Репина неприемлем, повидимому, в небольших прославленных мадоннах, которые отзываются для него чем-то «старым, детским». Напротив того, в Станцах Рафаэля, в Ватикане — в его собственных работах, а не в работах учеников — он видит достоинства.

«Исполняю совет инструкции не работать первый год, да и невозможно: если станешь работать, смотреть не будешь», замечает он в своем рапорте.

По «Инструкции» совета пенсионеры должны были первый год пребывания за границей только путешествовать и смотреть художественные произведения. Поэтому Репин за все время пребывания в Италии почти ничего не работал, проведя лето в Кастелламаре близ Неаполя и купаясь в море, а осенью — в Альбано, близ Рима.

Желая ближе ознакомиться с тогдашними итальянскими знаменитостями, а также с художниками-иностранцами, работавшими и гремевшими в Риме, Репин начал планомерно посещать их студии. Из итальянцев особенной славой пользовался тогда Доменико Морелли (1826—1901), быть может самый даровитый итальянский живописец XIX века, автор известных картин «Тасс с Элеонорой», «Рыцарь с пажами», «Искушение св. Антония». Репин называет его замечательным колористом, самобытным художником, реформатором и создателем целой школы. В то время славились уже и его ученики—Боскетто, Альтамур [96] и Донбани, в студиях которых он также перебывал, находя всех их интересными и разнообразными.

Но больше всех гремели в 70-х годах работавшие там испанцы. У этих Репин также был, но обо всех, кроме Фортуни, отзывается весьма сдержанно. «Закончил хождение по мастерским знаменитостей (испанцы) — Фортуни, [97] Вилегас, [98] Тусквец [99] и еще несколько, но эти господа однако же глухи к громкому гласу классики, которая так неуто-

зима в Риме: они, напротив, глаза проглядели на парижских знаменитостей и, с легкой руки Месонье, наполняют галлереи любителей крошечными картинками, содержанием которых большею частью служит шитый золотом мундир и тому подобные неодушевленные предметы, по легкости своей; такое содержание исчерпывается изумительно (да здравствует терпение!), а Гупиль[100] платит хорошие деньги»[101].

Это первое письмо-рапорт Исееву Репин заканчивает извещением о своем намерении скоро отправиться в Париж. О Париже он начинает подумывать уже летом 1873 г. в Риме, как видно из его письма к Стасову. «На зиму я подумываю о Париже, Рим мне не нравится, такая бедность, даже в окрестностях, а о рае-то земном, как его прославляли иные, нет и помину. Это просто-напросто восточный город, мало способный к движению. Нет, я теперь гораздо более уважаю Россию. Вообще поездка принесет мне так много пользы, как я и не ожидал. Но я долго здесь не пробуду. Надо работать на родной почве. Я чувствую, во мне происходит реакция против симпатий моих предков: как они презирали Россию и любили Италию, так мне противна теперь Италия, с ее условной до рвоты красотой»...[102].

Из членов русской колонии в Риме Репин особенно рад был встрече с Антокольским, который давно уже с нетерпением поджидал своего академического друга. На Антокольского Репин произвел отличное впечатление своей бодростью и ясностью взглядов, о чем он тотчас же пишет Стасову.

«Теперь начну с самого приятного, с Репина. Ужасно он меня радует тем, что переменился к лучшему. Ясность взгляда на искусство и на жизнь крепко у него связаны. Он не отклоняет ни одного из них двух ни на шаг. Его образ мыслей, его творчество верно. Одно, в чем только я не могу согласиться с ним, — это то, что от «реального» он часто доходит до «натуралистического», т. е. то только хорошо, что природа дает»[103].

Других соотечественников он как-то сторонился, особенно избегал А. В. Прахова, который по старой петербургской привычке постоянно ходил к Репиным.

«О Прахове много говорить нечего — пишет он Стасову, — это человек маленький, с чисто обезьяньей способностью дрессироваться: вне дрессировки и традиций он точно не видит или боится видеть»[104].

Стасов, недолюбливавший Прахова, ему посочувствовал, что же касается «реляции» Антокольского, то, получив ее, он конечно скорее посочувствовал Репину, нежели Антокольскому в возникшей между ними дискуссии. Антокольский, бывший за несколько лет перед тем гораздо радикальнее Репина во взглядах на задачи и средства искусства, теперь, поживя в нивелирующей художественной среде Рима, значительно сдал в своем радикализме и оказался неожиданно правее Репина.

Глава IX

ПАРИЖСКАЯ ЭПОХА РЕПИНА
(1873—1876)

10 октября нового стиля 1873 г. Репин с семьей двинулся в Париж. Целый месяц ушел на приискивание квартиры и мастерской, на устройство и оборудование.

«Мы в Париже — уже вторая неделя пошла», пишет он Стасову 15/27 октября. «Дела наши плохи: ноги отбили, искавши мастерскую — ничего нет, все позанято, или осталась такая дрянь, что ужас. Несмотря на скверную погоду, в Париже чувствуешь себя удивительно крепко, работать хочется, только негде,—все рыскаем.

«Ну и город же этот Париж! Вот это так Европа. Так вот она-то! Ну об этом впрочем после» [105].

Стасов, учуяв, что Репин нуждается в деньгах, сосватал ему продажу варианта «Бурлаков» брату, Дмитрию Васильевичу, имевшему уже две репинские вещи — портрет В. В. Стасова и «Монаха». Он пишет Репину, что «кто-то» хочет купить его вариант.

«Кто этот кто-то, который хочет купить «Бурлаков, идущих в брод»?—спрашивает Репин в письме от 5 ноября. «Отдаюсь в ваше распоряжение... Скоро начну работать; одна беда: здесь поддержки никакой, т. е. работы заказной. Страшно начинать большую вещь, а впрочем рискну.

«Страх, как хочется работать и не могу до сих пор. Теперь дело затем, чтобы завесить чем-нибудь окно atelier. 5 метров в квадрате, — уж очень велико».

Париж Репину вначале не понравился. Он так страстно и так давно стремился сюда, что, пережив неожиданное разочарование, он в первую минуту растерялся. Ему не нравилась ни жизнь, ни люди, ни искусство, которого он сразу и не разобрал хорошенько, — как позднее в этом сам признавался.

Крамской, дороживший письмами Репина, упрекнул его в слишком долгом молчании, высказав опасение, как бы не заглохла вся их переписка: Репин действительно больше месяца не писал ему. В ответ Репин посылает ему длинное письмо, ярко отражающее его переживания и настроения в течение первых недель пребывания в Париже.

«Стоит только отложить письмо на неделю, чтобы оно пролежало более месяца. Впечатления, первые, свежие, завалялись в душе, истерлись, письмо выйдет уже сухое, головное — чувствую все это; да уж делать нечего — читайте, если не жаль времени. Вы напрасно боитесь

прекращения переписки: с моей стороны его не будет, ибо я очень дорожу теперь не только вашими, но вообще всеми письмами из России. Я рад был бы получать каждый день по письму, а то ведь совсем заглохнешь от своих, французов же не догнать нам, да и гнаться-то не следует: искалечимся только, сломаем ноги, расшибем головы без всякой пользы; впрочем и тут польза будет отрицательная для потомков. Да, много они сделали, и хорошего и дурного. Тут уж климат такой, что заставляет делать, делать и делать; думать некогда, выбирать лучшее мудрено, работать для искусства — надобно долго учиться (бездельничать, по мнению французов), да и не оценит никто, бездарностью назовут. Нет, им дело подавай сейчас же, талант, эссенцию, выдержку, зародыш, — остальное докончат воображением. Да, у них нет лежачего капитала, все — в обороте, всякая копейка — ребром. Они не хныкали в «кладбищенстве», как мы, например, способны хныкать 200 лет кряду; у них мысль с быстротой электричества вырождается в действие. Давно уже течет этот громадный поток жизни и увлекает и до сих пор еще всю Европу. Но у меня явилось желание унестись за много веков вперед, когда Франция кончит свое существование. От нее не много останется, т. е. очень много, но все это дешевое, молодое, недоношенное, какие-то намеки, которых никто не поймет. Не будет тут божественного гения Греции, который и до сих пор высоко поднимает нас, если мы подольше остановимся перед ним. Не будет прекрасного гения Италии, развертывающего так красиво, так широко человеческую жизнь — Веронез, Тициан — представляющего ее в таких обворожительных красках и таких увлекающих образах. Ничего равносильного пока еще нет здесь, да и вряд ли будет что-нибудь подобное в этом омуте жизни, бьющей на эффект, на момент.

«Страшное, но очень верное у меня было первое впечатление от Парижа, — я испугался при виде всего этого. Бедные они, думалось мне: должно быть каждый экспонент сидит без куска хлеба, в нетопленной комнате, его выгоняют из мастерской, и вот он с лихорадочной дрожью берет холстик и, доведенный до неестественного экстаза, голодный, с прочими невзгодами, чертит что-то неопределенное, бросает самые эффектные тона какой-то грязи — у него и красок нет; он разрезает старые, завалявшиеся тюбики, выколупливает мастихином, и т. к. материал этот повинуется только мастихину, то он и изобретает тут же новый, очень удобный инструмент. «Да, это так! Хорошо! еще, еще!» И картинка готова. Автор заметил, что он уже начал ее портить: во-время остановился. Несет ее в магазин. У меня сердце болело, если, проходя на другой день, я видел опять его картину. Боже мой, она еще не куплена! Что же теперь с автором?

«И право, соображая теперь холодно, вижу что я угадал. Кто богаче, тот кончает — Месонье, Бонна. Жутко делается в таком городе.

Является желание удрать поскорее, но совестно удрать из Парижа на другой день. Сделаешься посмешищем в родной стране, которая очень не прочь похохотать после сытного обеда над ближним. (До обеда хнычут, на судьбу жалуются)» [106].

Репин был прав, когда писал Крамскому, что его первые, свежие впечатления от Парижа за месяц успели несколько стереться: он искусственно воскрешал их в своей памяти, ибо к моменту отправки письма он уже кое в чем разобрался, попривык и не был уже склонен так, с плеча, бранить все парижское. Заканчивая то же самое письмо и переходя от первых дней к тогдашнему моменту, он пишет, что решил все же остаться в Париже.

«Итак я, преодолев трусость, остался в Париже на целый год, взял мастерскую на Rue Véron, 13 — квартира, а 31 — мастерская. И хорошо сделал, что остался: много хорошего вижу каждый день. Климат мне полезен, я совсем здоров и есть много охоты работать во что бы то ни было [107]. Но несмотря на большую охоту, работаю я всего третий день в мастерской: мешали жизненные дела — квартира, меблировка, кухня и прочий вздор, который, слава богу, кончен на дешевый манер (бросить придется)... Холодаем в комнатах. Ужасно ложиться в постель, вставать еще хуже. В мастерской работаешь в пальто и шляпе: поминутно подсыпаешь каменный уголь в железную печку, а толку мало: руки стынут. А странное дело — все-таки работаешь. У нас бы я сидел, как пень, при такой невзгоде».

Наблюдение над полуголодной жизнью начинающих художников в Париже не на шутку стало тревожить Репина, рисуя ему, при ничтожной академической пенсии, мрачные перспективы холода, голода и всяческих лишений. Особенно мало надежд было на заработки в Париже, набитом до отказа художниками, стекавшимися сюда со всех стран света.

Все это заставляло Репина не порывать связи с Академией, и в начале декабря, в надежде на поддержку, он пишет своему старому покровителю Исееву первое парижское письмо-рапорт.

«До сих пор я был почти один, хотя в Париже не скучно и одному: работается, как нигде. В самом деле, никогда еще не роилось у меня так много картин в голове; не успеваешь зачерчивать, не знаешь, на чем остановиться — климат уж тут такой, все работают горячо и много.

«Хочется сделать что-нибудь серьезное, большое: но как рискнуть при наших средствах? Поработаешь год-два, да еще никто не купит большой вещи: что тогда делать? Другое дело делать по заказу. А то ведь, в самом деле, ничем не гарантирован, даже на случай крайности» [108].



Автопортрет 1873 г.

Исеев тотчас же ответил Репину, что Академия заинтересовалась его картиной, даже не зная еще ее сюжета, и он смело может положиться на нее. «Работайте картину, Академия возьмет ее; надеюсь, что вы не возьмете за нее слишком дорого. Следовательно, теперь размеры не могут вас стеснять», прибавлял всесильный конференц-секретарь [109]. Репин хорошо знал, что Исеев с неменьшим правом чем некогда Людовик XIV говорил про государство, мог сказать про Академию: «Академия — это я». Исеев просил его только сообщить подробнее тему картины, т. к. для Академии было явно неудобно покупать вещь вслепую. На эту просьбу Репин немедленно откликнулся подробным изложением своей темы, прося его только хранить ее до поры до времени в тайне.

«Сюжет картины следующий: Садко, богатый гость, на дне морском в фантастических палатах водяного царя, выбирает себе невесту. Перед ним проходят прекраснейшие девицы всех эпох и всех наций: гречанки, итальянки, испанки, голландки, француженки и пр. (Блеск и роскошь костюмов, красота форм). Сцена происходит посреди самой причудливой архитектуры, вроде мавританской и индийской,— фонтаны, колоннады, лестницы, и все это ярко залито электрическим светом, на голубом фоне морского дна, с необыкновенными водяными растениями и сверкающими в глубине чудищами и рыбами. Свиту царя составляют необыкновенные существа; все фантастично.

«Садко, наивный русский парень с гуслями — вне себя от восторга, но крепко держит наказ угодника, выбирать последнюю «девушку-чернавушку» (русскую девушку).

«В этой картине выразится мое настоящее положение. В Европе с ее удивительными вещами я чувствую себя таким же Садко — глаза разбегаются. В каждой из прекрасных женщин я постараюсь изобразить (незаметно) всех любимых и гениальных художников, т. е. их идеал — Пракситель, Рафаэль, Веронез, Тициан, Мурильо, Рембранд, Рубенс и пр.» [110].

Письмо Исеева заметно подбодрило Репина: его собственные письма становятся менее безотрадными и в них Париж, парижане и парижское искусство находят все более положительную оценку, хотя по привычке он все еще временами несколько ворчит.

Крамской очень интересовался впечатлениями Репина от Венеры Милосской. Репин видел ее в холодный пасмурный день и знаменитая статуя на этот раз не дала ему больше того, что он уже давно знал по гипсовому слепку: «такая же она превосходная статуя греков, один из лучших обломков цвета скульптуры». «Странное дело, — добавляет Репин, — после Неаполя я не нахожу удовольствия смотреть на голые статуи, и чем сквернее, тем неприятнее; а в Неаполе видеть голую статую — величайшее наслаждение. Точно так же, у меня сердце сжалось, когда я увидел Веронеза и Тициана в Лувре — им тут неловко, тесно, холодно. Но какие они скромные, благородные, глубокие. После Италии французская живопись ужасно груба и черна, эффекты тривиальны, выдержки никакой... Ах, боже мой, я опять браню французов.

«Прошлый раз, садясь за письмо к Вам, я думал, что моему панегирику конца не будет, что я напишу нечто вроде оды французам: но как я удивился, когда кончил и вспомнил. Думал поправить дело теперь, но опять только брань пишу; уж не подобен ли я свинье, роющейся на заднем дворе в навозной куче? Нет, мы ужасно озлоблены и переживаем реакцию вкусов. «Так мозг устроен — и баста», говорит Базаров».

«Французы — бесподобный народ, почти идеал: гармонический язык, непринужденная, деликатная любезность, быстрота, легкость, моментальная сообразительность, евангельская снисходительность к недостаткам ближнего, безукоризненная честность. Да, они могут быть республиканцами».

Письмо Исеева привез Репину Поленов. Перспектива покупки картины Академией и продажа варианта «Бурлаков» влили в него новую энергию. Он горячо благодарит Стасова, догадываясь, что это дело его рук: «Покупкой «Бурлаков в броду» я сконфужен (признаюсь), так что даже и теперь покраснел. Право, она не стоит этих денег и, главное, у Дмитрия Васильевича очень хорошие вещи стоят: эта картина (эскиз) не для него, мне кажется» [111].

Одновременно с продажей картины брату Стасов сделал попытку устроить Репину заказ портрета жены богача Гинцбурга, жившего в то время в Париже, для чего прислал ему рекомендательное письмо Д. В. Стасова. Репину было как-то не по себе итти к миллионеру и клянчить, словно на пропитание, почему он долго откладывал этот неприятный визит, о чем писал Стасову. «Пойду, когда буду доведен до последней крайности». В одном из последующих писем Репин снова возвращается к этому портрету: «Сделать портрет г-жи Гинцбург я не только не прочь, но возьмусь с радостью. Я и без того теперь штудирую все больше с натуры и это мне здесь ужасно дорого обходится: женская модель — 10 франков за сеанс, а мужская — восемь. Только мне не верится, что они этого желают» [112]. Репину не давало покоя подозрение, что этот портретный заказ являлся актом благотворительности или, в лучшем случае, «поощрением таланта».

И Репину пришлось испить горькую чашу: набравшись смелости, он в минуту полного безденежья, отправился в палаццо Гинцбурга с карточкой Д. В. Стасова, но в писании портрета ему было наотрез отказано, что не мало смутило обоих братьев Стасовых [113].

С приездом Поленова, с которым Репин дружил еще в Академии, он менее стал чувствовать одиночество. Пока Поленову не отыскали мастерской, он жил у Репина и работал в его мастерской. Благодаря Поленову, удалось завязать отношения со всей русской колонией художников, которая к тому времени была уже довольно численной: Харламов, Леман, Дмитриев-Оренбургский, Добровольский, Савицкий, Виктор Васнецов, Похитонов, Беггров, Пожалостин, и прежде всего глава колонии и ее душа — Боголюбов, бывший как бы неофициальным опекуном русских художников в Париже [114].

Пользуясь своими связями в «сферах», Боголюбов, бывший преподавателем рисования тогдашнего наследника, Александра Александровича, оказывал соотечественникам не мало услуг, водил к ним в мастерские «знатных особ», до членов царской фамилии включительно, рекомендуя им купить что-нибудь то у одного, то у другого художника.

В письмах Репина встречаются острые характеристики некоторых из русских парижан того времени, иногда безобидные, но временами и злые. К Боголюбову он относился неизменнно благожелательно. «Боголюбов — отличный человек: в нем много простоты, откровенности, юношеской горячности; хотя убеждения его совершенно противоположны моим, но не драться же, в самом деле, из-за убеждений, особенно, когда убежден, что драка эта принесла бы только вред и никого не убедила бы, а напротив закоренила бы всякого до упорства» [115].

«Скучновато немножко», пишет Репин в ноябре 1873 г. «Кроме жены, общества нет. Познакомились с Харламовым, с Леманом, с Пожалостиным (гравер), но все это народ неинтересный, скучный. А странно: первые два ужасно любят Париж и желают остаться навсегда в нем (притворяются, я думаю?). Харламов пишет уже почти как истый француз, даже рисует плохо (умышленно). Леман, дружно с французами, преследует великую задачу искусства — писать, выходя из черного, «совсем без красок». С легкой руки Бонна, они (все, и парижане), пишут теперь итальянок и итальянцев, которых выписали нарочно из Неаполя. Платят по 10 франков в день. Должно быть доходная статья для обломков Возрождения; их живописный костюм очень часто украшает улицы Парижа, в художественных кругах, до сеансов и после сеансов» [116].

«Харламов — это наш русский Бонна», значительно повторяет наш русский Пожалостин. Недавно его «Головка» в окне магазина Гупиля производила впечатление (все та же, мордовкой прозываемая) «Ведь только написать!» повторяет он, — и он прав. Он в пятый раз пишет итальяночку, и хорошо выходит в исполнении. И не особенно натурально и не характерно, а как-то хорошо. Здесь это так и надо, у нас — другое» [117].

Про Савицкого Репин говорит, что он уже в Академии «сразу выделился своею внешностью культурного человека, он похож был на студента». Он «был из Литвы — прекрасно выраженный тип литвина... окончил гимназию и знал языки... Он был характерный непоседа: вечно стремился к новому и везде, при малейшем удобстве и даже без всяких удобств, сейчас же рисовал в альбом или писал в этюдник первое, что его пленило своим видом: а был он бесконечно и непрерывно возбужден и отзывчив на все. Как вьючный верблюд, он был обвешен кругом этюдниками, альбомами, складными стульями и зонтиком артиста» [118].

С французскими художниками Репин как-то не сошелся: по крайней мере, во всей его обширной переписке нет и намека на близкое знакомство с кем-либо из них. Единственными художниками иностранцами, близко сошедшимися с Репиным были американцы Бриджман [119] и Пирс [120] и поляки Шиндлер [121] и Цейтнер» [122].

Парижская жизнь, столь не полюбившаяся Репину вначале, начинает его понемногу затягивать, и чем далее, тем сильнее. Он уже не бранит ни парижского быта, ни парижских художников, ни французского искусства. Он старается отделаться от многих русских привычек и с азартом принимается писать этюды с натуры, но — увы, уже не для «Садко», и вообще не для какой-либо картины, а просто потому, что его захватывает всецело самый процесс писания: он пишет этюды для этюдов, сдавая постепенно все прежние позиции. Вот что он пишет Стасову в январе 1874 г.:

«... не следует рассуждать. А ведь, пожалуй, это правда: нас русских заедают рассуждения: меня ужасно... Знаете ли, ведь я раздумал писать «Садко». Мне кажется, что картина этого рода может быть хороша, как декоративная картина для зала, для самостоятельного же произведения надобно нечто другое: картина должна трогать зрителя и направлять его на что-нибудь» [123].

Осенью того же года Репин пишет и Крамскому на ту же тему о «разъедающем анализе».

«Я теперь совершенно разучился рассуждать и не жалею об утраченной способности, которая меня разъедала, — напротив, я желал бы, чтобы она ко мне не возвращалась более, хотя чувствую, что в пределах любезного отечества она покажет надо мною свои права: климат. Но да спасет бог по крайней мере русское искусство от разъедающего анализа. Когда оно выбьется из этого тумана? Это несчастье страшно тормозит его на бесполезной правильности следков и кисточек в технике и на рассудочных мыслях, почерпнутых из политической экономии идеях. Далеко до поэзии при таком положении дела. А впрочем, это время переходное: возникнет живая реакция молодого поколения, произведет вещи, полные жизни, силы и гармонии, залюбуется на них мир божий и не захочет даже вспоминать нас, ворчливых стариков, предшественников: так и будут стоят они задернутые пеленой серого тумана. Потому что очень горячо, колоритно, от чистого сердца, с плеча, будут написаны новые вещи. Художники же прежние будут их не признавать и не удостаивать даже своего взгляда. Уж очень много ошибок найдут они. Не правда ли на пророчество похоже?» [124].

Все эти мысли явились конечно не сразу, а постепенно, по мере посещения выставок новейших художников, знакомства с мастерскими Монмартра, но главным образом по мере собственной работы над натурой, которая с начала 1874 г. всецело захватила Репина.

И столь же незаметно, постепенно росло его понимание тех явлений новейшего французского искусства, которые на первых порах казались ему непонятными, нелепыми и дикими. Вот характерный отрывок его письма к Крамскому в марте 1874 г.:

«Наше дело теперь — специализироваться («находить свою полочку»). На эту мысль навел меня сосед мой по atelier.

«Его жанр — Луи XIII; его приятеля — Луи XIV; третьего — Луи сез, четвертого — время первой республики и т. д. Словом, каждый специален, как экстракт. Да оно и выгодно очень: костюмы нашиты, мастерская убрана в данном стиле: стулья, полки, тряпки—все Луи XIII. Пейзажисты также специальны: Ziem закупил много жон-пинару — желтой краски такой — и качает ею Константинополь и Венецию: деревья и стены — везде жон-пинар. Тоже выгодно, — продаются кажется, а он с своей стороны красок не жалеет. У Коро другая специальность: от старости его самого, его кистей и красок у него получился жанр вроде того, который в таком изобилии в избах Малороссии И ведь наши бабы! Обмакнут большую щетку в синюю краску и начинают набрасывать на белый фон — прелесть. Но наших баб презирает дикая-публика России, другое дело здесь: «Коро... Да ведь это — Коро», кричит одному русскому телепню француз, догоняя его и хватая за полу.

«В ресторане третьего дня молодой человек, француз-художник, шутивший с моделью и говоривший, между прочим, что он не особенно любит Коро, ужасно извинялся перед Поленовым, когда узнал, что он художник: он осмелился в присутствии художника неуважительно отзываться о таком огромном имени»... Знал бы он, как мы отзываемся» [125].

А еще решительнее отзывался Репин о Коро несколькими месяцами раньше:

«С большим интересом жду я их (французов) годичной выставки. Нельзя судить об их искуссстве по рыночным вещам, в магазинах: туда выставляют все больше аферисты, вроде Коро» [126].

А вот его отзыв о том же Коро через полтора года пребывания в Париже:

«Посмотрите на Каролюс-Дюрана, на Деталя, — они удивительно просты. И Коро, благодаря только наивности и простоте, пользуется такой огромной славой. Теперь выставка его вещей в Академии—есть восхитительные вещи по простоте, правде, поэзии и наивности; есть даже фигуры, и превосходны по колориту» [127].

«Садко» давно уже забыт. Репин задумал новую картину, из парижской жизни — «Парижское кафе», для которой с небывалым увлечением и удвоенной энергией пишет этюды с натуры. По его собственному признанию в письме к Стасову, он «работает запоем».

«Я все это время особенно усердно и, кажется, плодотворно работаю запоем: подмалевана целая картина и сделаны к ней почти все этюды с натуры. Что за прелесть парижские модели, — они позируют, как актрисы. Хотя они берут дорого — 10 франков в день, — но они стоят дороже. Я однако же увлекся ими и теперь с ужасом вижу, что у меня почти нет денег: не знаю, что будет дальше. Не посоветуете ли вы мне, что делать, что предпринять, а главное, надо поскорее.

Вскоре случай помог Репину получить взаймы под будущие работы 1 000 франков. На юге Франции жил в зиму 1873—1874 гг. больной А. К. Толстой. Третьякову уже давно хотелось иметь в галлерее его портрет и он решил заказать его Репину. Не зная адреса Толстого, он обращается в начале марта с письмом к Крамскому, прося узнать этот адрес и переслать его Репину, а одновременно пишет и Репину о своем желании иметь портрет популярного в то время поэта, предложив за работу 500 рублей [128]

Между тем Репин успел уже узнать у Тургенева адрес Толстого, но от предложения Третьякова отказался, не желая уезжать далеко из Парижа.

«Но чтобы сделать вам удовольствие», прибавлял он в письме к Третьякову, «чего я очень желаю, я начал портрет с Ивана Сергеевича, большой портрет: постараюсь для вас, в надежде, что вы прибавите мне сверх 500 руб. за него.

«Жалею, что не могу показать вам своей картины: она изображает главные типы Парижа, в самом типичном месте. Впрочем вы, кажется, иностранных сюжетов не покупаете. Я думаю, что она будет интересна здесь, здесь и продать придется.

«Если позволите, я попросил бы у Вас рублей 300 денег, в счет будущих благ. Сочлись бы безобидно или на портрете Тургенева, или на других вещах, которые (маленькие картины и этюды) у меня еще неокончены, — в случае если бы вам понравился портрет Тургенева, на что я надеюсь» [129].

Третьяков тотчас же по получении этого письма перевел своему парижскому доверенному, С. Г. Овденко, 1 000 франков, выразив готовность взять портрет Тургенева, если он выйдет удачным.

27 марта (8 апреля) 1874 г. Репин пишет Стасову: «От 10 до 12 ч. я работаю с Тургенева. Одну голову он забраковал: написалась хорошо, но вышел бесстыдный улыбающийся старый развратник. Друзья Тургенева советовали переменить положение, так как находили его неудачным, и теперь я работаю снова... Тургенев говорит, что только с тех пор, как он увидел работы Харламова, да руки, написанные мною в его портрете, он начинает верить в русскую живопись» [130].

А 12/25 апреля он рапортует Третьякову: «Портрет почти окончен, осталось еще на один сеанс; потом я возьму его в мастерскую, чтобы

проверить общее. Иван Сергеевич очень доволен портретом, говорит что портрет этот сделает мне много чести. Друг его, Виардо, считающийся знатоком и действительно понимающий искусство, тоже очень одобряет и хвалит. M-me Виардо сказал мне: bravo, Monsieur! Сходство безукоризненное. Боголюбов в восторге, говорит, что лучший портрет Ивана Сергеевича и особенно пленен благородством и простотой фигуры».

Через несколько дней портрет был отправлен в Москву к Третьякову.

Репин очень интересовался мнением последнего о портрете, зная что тот всегда говорил прямо. Сам он жалел, что не остановился на первом, забракованном Тургеневым: он находил его живописнее.

За портрет Тургенева Репин считал за Третьяковым еще 1 000 франков [131].

Портрет совсем не понравился Третьякову, нашедшему лицо слишком красным и темным, тогда как у Тургенева лицо было белое. Репин ничего не мог на это возразить и вынужден был согласиться с его замечаниями. Он признается, что портрет и ему самому нисколько не нравится и утешается только надеждой, что когда-нибудь поправит и «эту почти непроизвольную ошибку» [132].

Третьяков был прав, считая портрет неудавшимся, но из четырех известнейших портретов знаменитого писателя — Перовского (в Третьяковской галлерее, 1872), Харламовского (в «Русском музее», 1875 г.), Похитоновского (в Третьяковской галлерее, 1882 г.) и Репинского — последний все же приходится признать лучшим.

1 000 франков Третьякова выручили Репина из беды и он снова с жаром принимается за этюды с натуры для своего «Кафе».

Отвечая Стасову на вопрос о его парижских работах, он пишет ему: «Вы ждете от меня *много:* ошибаетесь. Я привезу не много. Теперь я весь погружен в высоту исполнения, а при таком взгляде не многим удовлетворишься. У французов тоже появилось новое реальное направление, или скорее карикатура на него — ужас, что это за безобразие, а что-то есть. Вообще говоря, ведь они страшные рутинеры в искусстве. Я теперь мечтаю об Веласкесе и подумываю об Испании. Не знаю, удастся ли» [133].

Какой клубок противоречий! Отмечая появление у французов «реального» направления, Репин, при всех неприемлемых для него крайностях нового течения, не может отказать ему в известной ценности, но все же отворачивается от него и мечтает о старике Веласкесе. Это шатание характерно не для одного Репина, а для всего тогдашнего художественного Парижа, и чтобы понять его, надо вспомнить, чем жил и интересовался в начале 70-х годов этот центр мирового искусства.

Лучшие французские художники середины XIX века: *Коро*[134], *Милле*[135] *и Курбэ*[136] — доживали последние дни, оцененные только в среде избранных художников и непризнаваемые широкой публикой, молившейся тогда иным богам. Ученик академика *Кутюра*[137] — *Эдуард Манэ*[138], в поисках выхода из пут академизма, обратился к старым мастерам, — *Франсуа Гальсу,* которого изучал в Харлеме в 1856 г., *Веласкесу* и *Гойе,* которых усердно копировал в Лувре.

Веласкес был буквально открыт Эдуардом Манэ, ибо до поездки в Мадрид в 1866 г. этот величайший из великих мастеров был почти неизвестнен. Увлечение Манэ вылилось в ряде первоклассных картин, написанных под впечатлением знаменитых мадридских картин Веласкеса. В Париже началась настоящая мода на Веласкеса и не было мастерской художника, в которой не висели бы репродукции с «Мениппа» «Эзопа», «Хуана Австрийского».

Манэ не слепо подражал Веласкесу: вначале он взял лишь одну сторону его искусства — упрошенную трактовку формы, развив и разработав ее совершенно по-своему, в высшей степени самостоятельно. Соединив эту сторону Веласкеса с элементами, заимствованными у Рибейры и Гойи, он дал ряд впечатляющих вещей, крепких по форме, с резкими, черными тенями. Две из них — «Гиттареро» и «Портрет родителей художника» были приняты в Салон 1861 г., но последующие салоны систематически отвергали Манэ, почему в 1863 г. ему пришлось устроить собственную выставку у Мартинэ, где было собрано 14 его работ, в том числе «Уличная певица», «Испанский балет», «Музыка в Тюильри», «Лола из Валенсии». Последнюю восторженно приветствовал Бодлер. Выставка имела шумный, хотя и несколько скандальный успех.

В том же году, по мысли Манэ, из картин, отверженных Салоном, был организован так называемый «Салон отверженных», где появился его знаменитый «Завтрак на траве», еще более нашумевший, притом не столько дерзкой, невиданно свободной и широкой манерой письма, сколько самым сюжетом: на огромном холсте в натуральную величину была изображена группа рассевшихся на траве двух мужчин в обществе обнаженной женщины. Неистовая выставочная толпа, возмущавшаяся сюжетом, забыла, что в Лувре давно уже висела картина Джорджоне, трактующая аналогичный сюжет: концерт группы одетых кавалеров и обнаженной женщины.

Но самый большой скандал вызвала его картина того же года, принятая в Салоне 1865 г. — «Олимпия», — лежащая на постели обнаженная женщина, которой служанка-негритянка протягивает букет цветов. Для охраны этой картины от возмущенной публики пришлось поставить при ней специальную охрану. Неистовству прессы не было предела. В защиту Манэ с горячей отповедью лицемерному походу против

него выступил Эмиль Золя, предсказывавший, что «Олимпия» когда-нибудь будет с почетом водворена в Лувр. Это и случилось в 1907 году.

Мощь живописного дарования Манэ оценил только небольшой кружок художников. Сейчас, стоя перед его луврскими картинами, не понимаешь, что в них тогда так волновало публику. Для нас они не только приемлемы, но прямо классичны, не менее тициановских или веронезовских. Среди них есть известный «Мальчик-флейтист», не принятый в Салон 1866 г., как прямое издевательство, ибо этюд, написанный с потрясающим мастерством, был трактован членами жюри, как ординарная лавочная вывеска.

Поездка в Мадрид в 1866 г. и внимательное изучение знаменитых произведений Веласкеса значительно высветлило палитру Манэ, с которой постепенно исчезают черные краски. Картина Веласкеса, изображающая шута с кличкой «Павлиллос де Валладолид», подсказала ему аналогичный замысел — певца Фора и ряд других холстов.

Вернувшись в Париж, Манэ организует в 1867 г. свою персональную выставку. В это время он встречается в *Клодом Монэ* [139] *и* всецело принимает его новый метод живописи,—живописи впечатлений, светлой, цветистой, сверкающей всеми цветами радуги. Революция в живописи, совершенная Монэ, увлекает вслед за Монэ, *Сисле* [140], *Ренуара* [141], *Писсаро* [142] и на выставке у Надара в 1871 г. уже четко оформилось новое направление, принявшее вскоре шутливую кличку «импрессионистов», данную группе молодых художников одним газетным критиком. Последнему эта кличка была подсказана небольшой картиной Монэ, названной художником в каталоге «Впечатление восходящего солнца» («Impession. Soliel levant»).

Об этом новом направлении и упоминает Репин, называя его то «реальным», то карикатурным и безобразным, то как будто имеющим и нечто ценное и даже обещающим в дальнейшем освежить всю живопись.

Какие движущие пружины привели в действие силы, создавшие импрессионизм? Какова его классовая подоплека, кто его покровители и потребители?

Прежде всего надо установить, на смену кому пришли импрессионисты, кого они сдвинули со сцены, удалили на задний план. Только зорко всматриваясь в расстановку сил, действовавших на самом рубеже этой смены, можно найти более или менее правильное решение поставленного вопроса.

Крупнейшей фигурой французского искусства предимпрессионистстской эпохи был *Тома Кутюр*. Он находился в зените своей славы. Его искусство было искусством умиравшего дворянства, родовой знати. Великолепно сочиненные большие картины на темы из античной истории, небольшие жанровые картины, чаще всего с обнаженными

фигурами, нравились своей красивостью, опрятностью, приятным колоритом. Они не тревожили умов, даже не будили особенных мыслей, как не будят их все академически задуманные и построенные холсты. Они убаюкивают, располагают к созерцанию. Глядя на них, испытываешь чувство оторванности от жизни: точно качаешься в гамаке, глядя сквозь листву на бесконечное голубое пространство неба.

Кутюр был своим человеком в Сан-Жерменском кругу. Сам наследник академиков-классицистов — Герена, Жерара, Лефевра, — он создал уже целую школу последователей, таких же певцов безмятежного искусства в лице восходивших светил — Жерома, Кабанеля, Бугеро. Подлинные великие мастера французской живописи того времени — *Коро, Добиньи, Руссо, Милле* и *Курбэ* — были все время в тени, их знали только в тесном кругу художников и любителей.

Но дворянство доживало последние дни и шедшая ему на смену промышленная буржуазия забирала изо дня в день все большую силу, пока окончательно не вытеснила его, заняв все командные высоты. Новый хозяин скоро нашел и новое искусство, которое сразу же признал своим. Дворянство, уже в силу своего консерватизма, — мало подвижно, склонно к устойчивым формам, любит точный и твердый язык. Промышленная буржуазия той эпохи ищет нового, неожиданного, неустоявшегося, предпочитает язык легкий и цветистый, хотя и расплывчатый. Там — усталость, вялость; здесь — бодрость, энергия; там—тишь и покой, здесь — шум и вечное движение.

Борьба художника с рутиной условных форм, черной живописью и застывшими движениями заставила его бросить мастерскую с ее покоем и комфортом и бежать на волю, в леса, луга, на берега рек и там искать новых мотивов и новой живописи. В сущности был только повторен удачный опыт англичан *Констебля* и *Боннингтона,* французов-барбизонцев *Коро, Руссо, Добиньи, Милле* и мариниста *Будена,* истинных предшественников и отцов импрессионизма. Восторженный почитатель Добиньи и ученик Будена — *Клод Монэ* основывает направление, которому в истории мировой живописи суждено было сыграть роль гораздо более значительную, чем она выпала на долю его предшественников.

Искусство импрессионизма есть искусство непрерывного движения, искусство неустойчивости, мимолетных переживаний, преходящих контуров, спутанных граней, мерцающих красок, распыленных, расплавленных масс. Естественно, что именно это искусство было признано своим со стороны победительницы-буржуазии.

Во всем этом Репин не мог ни тогда, ни позднее разобраться, но прожив два года в Париже, он понял, что нарождается новая сила, и хотя он внутренно протестует против ее сокрушающего все устои напора, но вынужден признать, что будущее, быть может, за нею.

В начале лета 1875 г. Репин мечтал о Веласкесе, но упорной работы с натуры, в мастерской, ему уже недостаточно, она его не удовлетворяет, ему тесно в городе, его тянет прочь. И он хватается за первый подвернувшийся случай, чтобы временно бросить Париж. Охваченный общим увлечением тогдашнего Монмартра, он задумывает ехать на лоно природы, на берег моря, в Нормандию, Боголюбов рекомендует очаровательное местечко Вёль (Veules), куда и сам собирается поехать и где уже не раз работал и прежде.

Репин чувствует, что чего-то самого важного и нужного в живописи ему еще не хватает, видит, что чего-то еще не уразумел и чему-то еще надо выучиться.

В минуту самобичевания он жалуется Стасову, что пока еще слишком мало проку от его заграничного пребывания.

«Признаться вам откровенно, я ничему не выучился за границей и считаю это время, исключая первых трех месяцев, потерянным для своей деятельности и как художника и как человека.

«Первый элементарный курс я прошел в Чугуеве, — в окрестностях, в природе: второй — на Волге (в лесу я впервые понял композицию), и третий курс будет, кажется, в Вёле, или на Днепре где-нибудь» [143].

8/20 июня Репины едут в Вёль.

О жизни там Репин рассказывает в письме к Крамскому.

«Давно уже я никому не пишу и ни от кого не получаю ответов, и совсем не оттого, что интересов нет, что не о чем писать; напротив, интересного прошло много и было об чем распространяться, но случилось другое обстоятельство — мы переехали на лето в Вёль, с живописными кусочками, и я предался писанию масляными красками до глупости, до одури. Право, кажется, и говорить забыл; зато может быть сделал некоторый успех в живописи—надо бы, пора бы. Ведь 24 июля минуло 30 лет, а я, как говорит Горшков, «болван болваном».

«Нас здесь собралась веселая компания: Савицкий с женой (хорошие вещи он начал), Поленов, приехал А. П. Боголюбов и привез мне очень хороший заказ от наследника, потом Беггров и Добровольский. Пишем, пишем, пишем, а по вечерам гуляем, слегка и солидно. Сегодня воскресенье, день солнечный, на небе ни облачка с самого утра; все упрекают меня, что я не работаю в такой чудесный день, и все строчат, кто-где: кто в поле, кто в огороде, кто на море, кто под мельницей, кто на дороге, к соблазну христиан. — Да что, право! все работать и работать, свету божьего не увидишь, проживешь, как каторжный!

«Нет, я по воскресеньям не буду работать, буду гулять и хоть немного мечтать о суете мирской» [144].

15 этюдов, написанных в Вёле, Репин выставил на своей выставке 1891 г. (№№ 270—284 по каталогу). Один из них, отличный по живописи, находится в Вятском музее.

В начале сентября Репины вернулись в Париж и наняли новую квартиру на улице Лепик. Мастерская осталась прежняя — на улице Верон.

Отдохнув на воле, Репин с новыми силами принимается за работу над «Парижским кафе», отрываясь только для посещения выставок, которых в сезон 1874—1875 гг. было особенно много.

Вернувшись к «Кафе», Репин теперь уже совершенно другими глазами смотрит на новейшее французское искусство, а вместе с тем и на натуру.

Об увлечении Манэ свидетельствует письмо к Стасову от октября 1875 г. «Тут С. М. Третьяков (брат) накупил французских картин на много (разорился); между прочим купил Руабе (Roybet) «Пажа с собаками», — помните это мы видели у Дюран Рюэля, когда смотрели Манэ. Я сделал портрет с Веры (à la Manet) — в продолжение двух часов» [145].

Крамской, упрекая Репина за то, что он взялся не за свое дело, ибо не ему, «провинциалу, попавшему в столицу», осилить такой сверхпарижский сюжет, как «Парижское кафе», обмолвился в своем письме ему фразой, задевшей Репина за живое: «вы еще не умеете говорить тем языком, каким все говорят (т. е. они, французы), и потому вы не можете обратить внимание французов на свои мысли, а только на свой язык, выражения и манеры» [146]. На это Репин с запальчивостью возражает:

«И даже насчет языка вы ошибаетесь: язык, которым говорят все, мало интересен, напротив, язык оригинальный всегда замечается скорей: и пример есть чудесный — Manet и все импрессионалисты» [147].

Репин уже не только сам увлекается импрессионистами, но занимается их пропагандой среди верхов парижской русской колонии. Особенно горячо и часто он спорит с Тургеневым, который долго никак не хотел признать в них достоинство, но постепенно и он сдался, о чем Репин с торжеством сообщает Стасову:

«Иван Сергеевич теперь уже начинает верить в импрессионалистов, это конечно влияние Золя. Как он ругался со мной за них в Друо. А теперь говорит, что у них только и есть будущее. Этот раз Manet рефюзировали в Салоне и он теперь открыл выставку в своей мастерской. Ничего нового в нем нет, все тот же, но Канотье не дурен, а браковать его все-таки неследовало, в Салоне он имел бы интерес» [148].

Блестящей иллюстрацией к этим отрывкам из репинских писем 1875 года могут служить те этюды к «Кафе», которые писались одновременно с ним, или несколько ранее. На выставке Репина и Шишкина, бывшей в 1891 г. в Академии художеств, их было 12. Большинство их ушло за границу вместе с картиной и только четыре этюда удалось обнаружить за время революции в пределах Советского союза [149].

Но и существующих у нас четырех этюдов достаточно, чтобы притти к безошибочному выводу: Репин был в то время несомненно во власти художественных течений Парижа. На любой выставке, неподписанные и неснабженные этикетками, эти этюды были бы приняты за произведения исключительно одаренного французского художника, современника ранних импрессионистов. Из четырех этюдов особенно замечателен висящий ныне в «Русском музее» и изображающий стоящую около стула даму. В картину она не попала, или вернее поверх нее написаны другие фигуры.

Картина Репина долгое время оставалась в полной неизвестности, заставленная другими холстами в мастерской художника.

Около 1910 г. она была им извлечена, реставрирована И. К. Крайтором, у которого я ее видел, и затем продана шведу Монсону в Стокгольм, страстному коллекционеру репинских произведений.

В картине нет той свободы и широты живописи, которые мы видим в этюдах. Репин долго и упорно работал над этим холстом, неоднократно переписывая заново уже готовые фигуры. Взяв ее с выставки, он опять много над ней работал, закончив ее только в 1876 г. Много лет спустя, уже в Петербурге, он вновь переделал некоторые куски картины, полностью переписав голову первопланной дамы.

И все же картина эта и в таком виде очень замечательна, и остается только пожалеть, что она от нас ушла.

Она изображает обширный зал кафе, с массой столиков, за которыми сидят обычные завсегдатаи парижских кафе.

На первом плане сидит, в вызывающей позе, кокотка, играющая своим крошечным, модным тогда, зонтиком. Она с томными подведенными глазами и накрашенными губами. За следующим, рядом с нею, столиком сидит спиной, обернувшись к ней и заглядываясь на нее, посетитель в цилиндре, явно выведший из себя своим легкомысленным поведением тут же, около него, сидящую даму, преклонного возраста, видимо жену, к вящшему удовольствию улыбающейся во весь рот второй его соседки, за тем же столом. Двое молодых людей — тоже в цилиндрах, ибо почти все посетители в цилиндрах — поднялись со своих мест и направляются к выходу: один из них неистово зевает, другой, с моноклем, надевает перчатки, оглядываясь на скандалистку-кокотку. Слева сидит нейтральный и безразличный читатель газет, а за ним два пожилых буржуа, занятых разговором и безучастно относящихся к пикантному эпизоду. Сзади, справа, за уходящими молодыми людьми, видны типичные посетители кафе разных возрастов и состояний.

Общий цветовой тон картины правдив и красив, типы характеризованы метко и остро, в композиции нет ничего условного, — вся сцена выхвачена из жизни и полна тонко наблюденных случайностей, дающих



Парижское кафе. 1875 г.

Собрание Монсона в Стокгольме

ей живой трепет и занятность. Единственным недостатком картины является некоторая засушенность живописи.

Мы уже видели, что Крамского удивил и не порадовал самый выбор сюжета, о котором он узнал стороной. Старого учителя Репина, а теперь его товарища и друга, это вызвало на откровенное письмо, очень задевшее бывшего ученика.

«Вы мне не говорили о сюжете своей картины, я только слышал о ней, — пишет он Репину в августе 1875 г. — Хорошо. Я одного не понимаю, как могло случиться, что вы это писали? Не правда ли нахальный приступ? Ничего, чем больше уважаешь и любишь человека, тем обязательнее сказать прямо. Я думал, что у вас сидит окрепшее убеждение относительно главных положений искусства, его средств, и специально народная струна. Что ни говорите, а искусство не наука. Оно только тогда сильно, когда национально. Вы скажете, а общечеловеческое? Да, но ведь оно, это общечеловеческое, пробивается в искусстве только сквозь национальную форму, а если и есть космополитические международные мотивы, то они все лежат далеко в древности, от которой все народы одинаково далеко отстоят. Это раз. Да кроме того, они тем удобны, что их всякий обрабатывает на свой манер, не боясь быть уличенным. Что касается теперь текущей жизни, то человек, у которого течет в жилах хохлацкая кровь, наиболее способен (потому что понимает это без усилий) изобразить тяжелый, крепкий и почти дикий организм, а уже никак не кокоток. Я не скажу, чтобы это не был сюжет. Еще какой! Только не для нас: нужно с колыбели слушать шансонетки, нужно, чтобы несколько поколений раньше нашего появления на свет упражнялись в проделывании разных штук. Словом, надо быть французом. Короче, искусство до такой степени заключается в форме, что только от этой формы зависит и идея» [150].

О картине Репина Крамской узнал от А. И. Куинджи, только что вернувшегося из поездки по Европе, бывшего и в парижском Салоне в июне 1875 г. и видевшего картины [151]. Он, видимо, и сказал Крамскому, что картина успеха не имела и что это ошибка и даже скандал для Репина.

«Случись такая ошибка, скажу больше — скандал — с их кровным художником, — послушали бы вы, чем такого художника угостила бы печать, состоящая на откупу у буржуазии», добавляет в своем письме Крамской.

Репин не остается в долгу:

«Что касается глубокомысленного грека, которого я очень люблю, то... я был им очень доволен и рад ему потому больше, что я люблю его широкую, приземистую фигуру, его восточно-персидский склад ума, его самобытный взгляд на вещи; это все так очаровало меня, что я сейчас же погрузился в восточный сон, в котором спит и грезит мно-

го русских, т. к. и они тоже дети Востока. Чудесные грезы! Мы воображаем себя непобедимыми героями, мы делаем такие вещи, которые удивляют и изумляют весь мир, одни мы несемся тогда грандиозно над меркантильной Европой, храня олимпийское величие и бросая направо и налево наши творения, наши мысли, перед которыми все благоговейно падает во прах. Может ли что-нибудь удовлетворить нас в этот высший момент нашей жизни? Но проходит действие одуряющего гашиша, возникает трезвая холодная критика ума и неумолимо требует судить только сравнением, только чистоганом, — товар лицом подавай, бредни в сторону, обещаниям не верят, а считается только наличный капитал... Увы, мы все прокурили на одуряющий кальян: что есть, все это бедно, слабо, неумело; мысль наша, гигантски возбужденная благородным кальяном, не выразилась и в одной сотой, она непонятна и смешна, — сравнения не выдерживает... Еще бы, европейцев так много! Они ограничены, но они работают, очертя голову — их практика опережает их мысль, они уже давно работают воображением: отбросив ненужные мелочи, ищут и бьют только на общее впечатление, нам еще мало понятное. Так мы еще детски преданы только мелочам и деталям, и только на них основываем достоинство вещей, имеющих совсем другое значение. Действительно, у нас еще есть будущее: нам предстоит еще дойти до понимания тех результатов, которые уже давным давно изобретены европейцами и поставлены напоказ всем. Вот вам и законодательство Франции в искусстве. А вся Европа только и подымается ее законодательством (Мюнхен и пр.) [152].

«Теперь «относительно главных положений искусства, его средств»; этого вопроса действительно можно только касаться в разное время, т. к. это самые неположительные и переменные явления: что для одного века, даже поколения считалось установившимся правилом, неопровержимой истиной, то для последующих уже никуда не годилось и было смешной рутиной. Средства искусства еще более скоропреходящи и еще более зависят от темперамента каждого художника. Как же тут установить «главные положения искусства, его средства»? Не говоря уже о других, — сами мы иногда бросаем завтра, как негодное, то, чему вчера еще предавались с таким жаром, с таким восторгом. И почему это человек, у которого в жилах течет хохлацкая кровь, должен изображать только дикие организмы? («Потому — что понимает это без усилий». Да почему бы ему и не понатужиться иной раз, чтобы сделать, что он хочет, что его поразило?) «Специально народная струна». Да разве она зависит от сюжета? Если она есть в субъекте, то он выразит ее во всем, за что бы он ни принялся, он от нее уже не властен отделаться и его картинка Парижа будет с точки зрения хохла; и незачем ему с колыбели слушать шансонетки и быть непременно французом; тогда была бы уже дру-

гая картина, другая песня, — короче — от этой формы зависит и идея...

«Я решительно не понимаю, какой это со мной скандал произошел?

«Разве я претендовал здесь на фурор?

«Разве я мечтал затмить всех? Я только очень желал посмотреть свою работу, в сравнении с другими, для собственных технических познаний, и был в восторге, что ей не отказали в числе 5 000, из которых много было весьма порядочных вещей. Что она не понравилась Куинджи? Да ведь я и сам о ней невысокого мнения, как и о прочих работах своих, а ошибки и скандала не вижу никакого, и никогда, сколько мне помнится, я не давал клятву писать только дикие организмы, — нет, я хочу писать всех, которые произведут на меня впечатление; все мы происходим от Адама и, собственно говоря, разница между нациями уже не так поразительна и недоступна для понимания. Итак, теперь не трудно вам понять, почему я писал это? Что другое мог я здесь писать? Диких организмов здесь нет, истории я пока все еще не люблю (т. е. нерусской), а русскую здесь писать нельзя — сами знаете; да что за важность, если и вышла ошибка? Нельзя же без ошибок... А может быть окажется еще и не ошибкой впоследствии, во всяком случае для меня она была многим полезна, и даже, представьте себе, от художников здешних, знакомясь, я получаю комплименты, но это конечно деликатность.

«Признаться, ваше письмо произвело на меня странное впечатление: вот как оно у меня рисуется: вам показалось, что я, разбитый на голову, бегу с поля сражения (хотя вы не знаете, за что я сражался). Вы кричите: ату его, ату его! Но вообразите вашу ошибку: я стою спокойно, во всеоружии, на своем посту. И я мог бы вам значительно отплатить за ваш неуместный крик, но я вас слишком уважаю и люблю, да притом вы ведь только пошутили» [153].

Если в последних словах звучит нота личной обиды, ослабляющая силу аргументации, то тем с большей горячностью встает Репин на защиту своих тогдашних любимцев — Фортуни и Невилля [154], — незаслуженно, по его мнению, приниженных Крамским в том же письме. Этот пункт дискуссии своей животрепещущей актуальностью особенно близок нашим дням. Вот как освещает Крамской вопрос о фантастическом успехе Фортуни:

«Фортуни на Западе—явление совершенно нормальное, понятное, хотя и не величественное, а потому и мало достойное подражания. Ведь Фортуни есть, правда, последнее слово; но чего? Наклонностей и вкусов денежной буржуазии. Какие у буржуазии идеалы? Что она любит? К чему стремится? О чем больше всего хлопочет?

«Награбив с народа денег, она хочет наслаждаться — это понятно. Ну, подавай мне такую музыку, такое искусство, такую политику и

такую религию (если без нее уже нельзя) — вот откуда эти баснословные деньги за картины. Разве ей понятны другие инстинкты? Разве вы не видите, что вещи, гораздо более капитальные, оплачиваются дешевле. Оно и быть иначе не может. Разве Патти — сердце? Да и зачем ей это, когда искусство буржуазии заключается именно в отрицании этого комочка мяса: оно мешает сколачивать деньгу; при нем неудобно снимать рубашку с бедняка посредством биржевых проделок. Долой его, к чорту! Давай мне виртоуза, чтобы кисть его изгибалась, как змея, и всегда готова была догадаться, в каком настроении повелитель. Но что же? Разве это мешает явиться человеку, у которого вкусы будут разниться от денежных людей. Нет, не мешает, только буржуазия не так глупа, чтобы не распознать иностранца, у которого акцент не может быть совершенно чист, и это ей даст право пройти мимо, не обратив внимания. Случись же такая ошибка, скажу больше — скандал, с их кровным художником, послушали бы вы, чем такого художника угостила бы печать, состоящая на откупу у буржуазии. Единственная струна, доступная буржуазии, относящаяся к числу благородных (и то сомнительно) — это жажда мести за победы немцев. Отсюда и достоинство Невилля и подобных ему» [155].

На это Репин отвечает:

«Ваши догадки о Фортуни в связи с буржуазией припахивают тем, что называется о т с е б я (в искусстве). Буржуазия о Фортуни не имеет ни малейшего понятия, она знает только поразившие его цифры при аукционе его последних недоконченных вещей и только с этих пор поговорила о нем немного. — Слава его сделана, главным образом, х у д о ж н и к а м и в с е г о с в е т а, которые и разносят эту славу во все концы нашей планеты; они сами (кто побогаче) раскупили большинство его набросков. За огромные деньги, как редкость, как бриллианты. Все дело в таланте испанца, самобытном, оригинальном и красивом, а к чему тут буржуазия, которая в искусстве ни шиша не понимает. Вы так же собственным умом дошли до того, чтобы, не задумавшись, бросить комком грязи в Невилля, этого благородного рыцаря, который сам гусар и воспевает дела, в которых он сам рисковал жизнью; посмотрели бы вы, с какой поражающей правдой, с какой дьявольской энергией, оригинальностью, как сама натура, и горячим интересом ему близкого дела — пишет он свои картины — буржуазия» [156].

Не правда ли это дискуссия, имевщая место без малого 60 лет назад, почти непонятна для столь отдаленного от нас времени и могла бы, по своей сегодняшней заостренности, сойти за спор наших дней.

«Парижское кафе» хотел купить один американец, о чем Репин писал Крамскому: «Третьего дня я получил письмо от вице-консула Северо-американских штатов, — спрашивает, сколько стоит моя кар-

тина, если она продается: я написал большую цифру, т. к. за малую я вероятно продам и в России. Ответа еще не было. Я удивляюсь, как он разглядел картину — должно быть с биноклем. По правилам, через три недели вещи перевешивают: верхние вещи вниз, а нижние наверх, по просьбе авторов; я подал эту законную просьбу» [157].

В следующем письме к Крамскому он пишет, что над ним просто поглумились: картину, после его просьбы, перевесили, только еще на полaршина повыше» [158].

Картина не была куплена.

После выставки Репин совершил поездку в Лондон в обществе своих приятелей, иностранных художников, о чем он восторженно оповещает Стасова:

«Необыкновенно удачна была эта поездка. Собралась хорошая компания: два американца, наши приятели, — Бриджман и Пирс, два поляка, Шиндлер и Цейтнер, и два русских — Репин и Поленов. Мы прожили там ровно неделю — поехали в прошлое воскресенье; вернулись вчера, тоже в воскресенье. Американцы эти — чудесные ребята, очень оригинальный народ»... [159] В Лондоне к ним присоединился еще один англичанин, инженер, бывший их гидом по лондонским достопримечательностям. Особенно восторгался Репин Национальной галлереей и Британским музеем, с его парфенонскими мраморами.

Только осенью Репин принимается за «Садко». Он, вероятно, окончательно забросил бы эту затею, давно ему опостылевшую, если бы она неожиданно не превратилась в твердый официальный заказ. Пока Исеев уверял, что Академия возьмет картину, пока Боголюбов, с его же слов ручался, что вел. князь Владимир купит ее непременно, — это было все еще недостаточно определенно. Но когда Боголюбов приехал в Вёль и привез прямой заказ наследника, которого он только что видел, — это уже было реально, и приходилось засаживаться за работу.

Что мог сделать Репин при создавшейся обстановке? Как ни противно было ему именно теперь начинать новую картину на чистом холсте — ибо угольный контур начатой два года назад вещи его ни с какой стороны не удовлетворял и он его все равно собирался «смахнуть», как ни дико было надевать на себя славянофильский костюм, теперь, когда он был так оппозиционно настроен против всяческих «диких организмов», — Репин засаживается за заказ, смутно предчувствуя, что из этого ничего путного не выйдет. Он все время проводит в библиотеке, где подбирает материал, прося и Стасова помочь ему присылкой названий книг и атласов «микроскопического и морского мира» [160]. Только в конце октября он приступает к работе над этюдами с натуры для картины.

Но самую композицию он все время несколько видоизменяет, о чем ясно говорят сохранившиеся эскизы [161].

С января до июня 1876 г. он работает над «Садко», посвящая Стасова во все детали работы, но все это были только попытки искусственно возбудить у себя давно пропавший аппетит к нудному заказу [162] Он наконец не выдерживает и с болью в сердце делает Стасову последнее признание.

«Признаюсь вам по секрету, что я ужасно разочарован своей картиной «Садко». С каким бы удовольствием я ее уничтожил. Такая это будет дрянь, что просто гадость, во всех отношениях, только вы, пожалуйста, никому не говорите, не говорите ничего. Но я решил кончить ее во что бы то ни стало и ехать в Россию; надо начать серьезно работать что-нибудь получше, а здесь все мои дела выеденного яйца не стоят, — просто совестно и обидно: одна гимнастика и больше ничего, — ни чувства, ни мысли на волос не проглядывает нигде. Еще по секрету вам признаюсь, я отправил сюда на выставку этюд негритянки, в рост фигура, с поджатыми ножками, по восточному сидит. А другой этюд — малороссианки (по колена) — отправил в Лондон, куда меня очень любезно пригласил какой-то Mr Dechamp на выставку, которая будет в половине апреля. Пожалуйста об этом никому ни слова, а то меня взаправду лишат пенсии; перед выездом, как раз и приехать, пожалуй, не на что будет. Я думаю даже не выставлять «Садко», а прямо сдать по принадлежности, ну да впрочем увидим» [163].

В первых числах июня нового стиля в Париж приехал Крамской.

«Наши пенсионеры, Репин и Поленов — пишет он Третьякову — меня не обрадовали, да и сами они не радуются в Париже. И тот и другой уезжают скоро (в июле) в Россию: что везут — увидите. Что касается Репина, то он не пропал, а захирел, завял как-то: ему необходимо воротиться и тогда мы опять увидим прежнего Репина. Все что он здесь сделал, носит печать какой-то усталости и замученности; видно, что не было настоящего интереса к работе» [164].

Не подлежит сомнению, что правдивый Крамской высказал эти мысли и Репину, и хотя последний, как мы видели, и сам был невысокого мнения о своих парижских вещах и особенно о «Садко», но, как всегда в таких случаях, а в применении к Репину в особенности, такое прямолинейное подтверждение собственного сознания было не слишком приятно выслушивать из уст представителя иного мировоззрения, с которым еще недавно приходилось вести жестокую полемику.

«Садко» — действительно неудачная картина. Это — явный провал во всем репинском творчестве. Но чем иным могла стать картина, писанная не только с неохотой, а с отвращением?

Относительно «Кафе» Крамской был не совсем прав: провалом ее никоим образом назвать нельзя. И все же общая характеристика результатов трехлетней работы в Париже не далека от истины, если принять во внимание, что дело идет не о рядовом пенсионере, даже

не о Поленове или Савицком, а об авторе «Дочери Иаира» и особенно о творце «Бурлаков». К такому мастеру, конечно, предъявлялись другие требования, от него ожидали только необычайного, из ряда вон выходящего. В этом смысле про него можно было сказать, что он «захирел». И это, видимо, особенно верно выражало его тогдашнее состояние самобичевания и связанной с ним подавленности.

Одновременно с обеими картинами Репин писал и другие вещи — этюды, не имевшие отношения к картинам, несколько портретов и небольших картин. Кроме упоминающихся в одном из писем «Негритянки» и «Малороссианки», он пишет еще в том же 1875 г. известного по Третьяковской галлерее «Еврея на молитве» и картинку «Странники» [165].

«Еврей на молитве» всем очень нравился, и сам Репин был им также доволен. Боголюбов написал Третьякову письмо, рекомендуя приобрести эту вещь для галлереи. Третьяков тотчас же ответил, что после такого отзыва он, не колеблясь, считает своим долгом купить этюд и просит прислать его скорее [166].

Долго не получая извещения от Третьякова о прибытии картины в Москву и помня досадный эпизод с портретом Тургенева, Репин стал тревожиться, не повторилась ли снова та же история. Он пишет ему в начале февраля 1876 г.: «Прошло уже довольно времени с тех пор как я послал вам этюд «Старого еврея», который вы пожелали приобрести по рекомендации Алексея Петровича. Он должен быть уже у вас. Если он вам не понравится, то отошлите его Беггрову в магазин, в Петербурге» [167].

Одна из картинок парижской эпохи Репина, относящаяся еще к 1873 г., появилась на юбилейной репинской выставке 1924 г. в Третьяковской галлерее, где она и осталась, — «Продавец новостей в Париже», — прелестная вещица, хотя и уступающая этюдам последнего парижского периода.

В Академии были весьма недовольны участием Репина в Салоне. Участие пенсионеров на иностранных выставках было вообще воспрещено специальным циркуляром, а Репин уже за год до того успел так набедокурить, что он со дня на день ожидал разрыва с Академией. Почти два года он не посылает ни одного письма Исееву, будучи вероятно информирован о соответствующих настроениях в Петербурге. А вина Репина была действительно не малая: он вдруг, не спросясь начальства, вздумал выставить в 1874 г. на Передвижной выставке свои картины.

Как мы видели выше, Художественная артель, после выхода из нее Крамского, распалась. Еще до того, зимою 1868—1869 гг., в Петербург приехал из Москвы только что вернувшийся из Италии пенсионер Г. Г. Мясоедов, бросивший в артель мысль об устройстве выставки

самими художниками. Мысль встретила общее сочувствие, но с отъездом Мясоедова временно была оставлена. Между тем Мясоедов, вернувшись в Москву, возобновил пропаганду в пользу своей идеи среди тамошних художников. Перов, Вл. Маковский, Прянишников, Саврасов с радостью откликнулись на нее и в конце 1869 г. предложили петербургской артели объединиться с ними и образовать новое общество. Через год уже оформилось «Товарищество передвижных выставок», открывшее в 1871 г. свою первую выставку.

Уже картинами Ге — «Петр I и царевич Алексей» и Перова — «Птицелов» «Охотники на привале», Крамского — «Майская ночь», Саврасова — «Грачи прилетели» — выставке был обеспечен успех. И действительно, выставка была настоящим событием, отодвинувшим все остальное в области искусства на второй план.

Академия не на шутку насторожилась. Передвижники, да еще с буяном Крамским во главе, были ее злейшими врагами. Академия так перепугалась, что, по словам Крамского, сама предложила свои залы для вражеской выставки, считая, что лучше иметь врагов подле себя и под наблюдением, чем вдали. Выставка имела огромный успех в публике и печати, что окончательно смутило Академию.

Вторая выставка, открытая весною 1872 г., была менее удачной, но успех передвижников был уже упрочен. В конце следующего года стали подготовлять новую выставку, на которой Стасову очень хотелось видеть вещи Репина: он просит его разрешения поставить на выставку несколько вещей, бывших в Петербурге. Мог ли Репин колебаться в выборе между Академией и передвижниками?

«Ставьте, ставьте, Владимир Васильевич! Ваш портрет, «Монаха», портрет Неклюдовой и портрет Симоновой. У меня есть основания не бояться Академии. Вот они: 1-е, я никакого предупреждения на этот счет не получал от Академии; 2-е, ее инструкцию я надеюсь исполнить в точности, — у меня найдется послать что-нибудь академическое (этюды) в Академию; 3-е, ведь могу же я ставить свои вещи в картинных лавках даже; 4-е, Академия обеспечивает слишком скудно своих пенсионеров, чтобы иметь право мешаться в их частные дела. Если же Академия с бесстыдной наглостью начнет преследовать меня, то чорт с ней, с ее стипендией. Довольно сиднем сидеть, я уже не мальчик, пора за работу браться» [168].

Появление на передвижной выставке вещей пенсионера Репина произвело настоящую сенсацию. Академия негодовала.

Репин на это не реагировал никак, однако, когда уже близился срок возвращения в Петербург, он решается написать Исееву, с целью позондировать почву, нащупать настроение и уж заодно исхлопотать разрешение вернуться раньше срока в Россию. Исеев ответил, как будто ничего и не произошло: возвращение санкционировано. Репин

с радостью хватается за эту весть, тем более, что она сопровождалась еще перспективой нового большого заказа — серии росписей для храма Христа спасителя в Москве.

А в феврале 1876 г. Репин, намереваясь вновь поставить кое-что на выставку в Салон, на этот раз уже предусмотрительно, на всякий случай, испрашивает на это разрешение Исеева: «Осмеливаюсь обратиться к вам со всепокорнейшей просьбой, позвольте выставить на парижскую выставку этюд с натуры, простой этюд: для того только, чтобы иметь право дарового входа и хоть искоса взглянуть на свои успехи в последнее время (если они окажутся).

«Надеюсь, вы мне разрешите сию скромную просьбу, Академия здесь ничего не теряет, теряю только я, если вещь попадет в рефюзе» [169].

Видно, до чего Репину не хотелось ссориться с Академией и особенно с ее всесильным конференц-секретарем.

Почва была подготовлена, и Репин мог смело возвращаться в Петербург, не опасаясь враждебной встречи в Академии. В последнее время, благодаря успеху его небольших вещиц и этюдов в Париже, ему удалось сколотить кое-какие деньжонки для безболезненного переезда на родину: сам Дюма-сын только что купил в магазине Дюбуаля поставленный им там этюд мужской головы. Значительную сумму он получил уже и от наследника за «Садко».

Репин рассчитывал еще на продажу по приезде в Петербург нескольких расписных блюд, сделанных им в конце 1875 и начале 1876 г., в компании с Поленовым, Савицким, Дмитриевым-Оренбургским и Боголюбовым. Сначала приятели собирались друг у друга для росписи блюд, — занятие, которое они именовали «керамикой». «А мы все керамикой занимаемся: пишем на лаве и на блюдах», сообщает он Стасову в феврале 1876 года.

Дело это их настолько увлекало, что они вздумали его поставить на широкую ногу. Для этого Репин «зацепил» богача Полякова «за бока», — «тот пожертвовал 1 000 руб. на первое обзаведение; наняли общую мастерскую и образовали «общество пишущих на лаве» [170].

Стасова это увлечение «керамикой и лавой» встревожило: он испугался, как бы Репин не ударился всерьез в эту чепуху, забросив живопись. На его осторожные укоры Репин ответил ему успокоительным заявлением, заверяя его, что на керамику он смотрит не больше, чем на забаву [171].

Тем временем Стасов успел уже позаботиться об обеспечении сбыта этих «керамик» в Петербурге, где он посоветовал Григоровичу купить их для основанного им при Обществе любителей художеств музея. Григорович обещал взять несколько лучших вещей.

Ко времени этих совместных работ друзей относится и возникновение того чудесного живописного эскиза, который недавно приобретен «Русским музеем» и представляет игру в серсо на лужайке.

Эскиз этот был послан в Куоккала Репину, давшему справку, что он написан совместно им, Поленовым и Дмитриевым-Оренбургским. Но вернее будет сказать, что в том виде, в каком мы его видим сейчас, он почти всецело принадлежит Репину, участие же его двух товарищей, вероятно, ограничилось выдумкой сюжета и предварительной композицией.

Чем ближе подходил срок отъезда, тем более росло нетерпение Репина. Как в Италии он восклицал: «В Париж, в Париж!»,—так в Париже непрестанно вздыхает: «Скорее бы в Россию!»

В апреле 1876 г. квартира и мастерская были уже сданы, с 1 июля их надо было освободить. «Садко» подвигался к концу [172].

Наконец картина окончена, все упаковано, сдано в багаж, и Репины могли тронуться в путь.

7/19 июля 1876 г. они уехали в Россию [173].

Глава X

ВОЗВРАЩЕНИЕ НА РОДИНУ
(1876)

10 июля старого стиля Репин с семьей переехал границу. Радости его не было конца. Его радовало все, что попадалось на глаза: березки, которых три года не видал, деревянные избы деревень, мелькавших в окна вагона, а главное радовали люди, совсем непохожие на тех, что остались по ту сторону границы, совсем другие, свои, близкие, родные — мужики в косоворотках, бабы в сарафанах, извозчики в кафтанах, будочники, сбитенщики, лотошники все это, давным давно знакомое и куда-то на время канувшее, вдруг вновь ожило и радостно шло ему на встречу, словно приветствуя его возвращение на родину. Ему казалось, что он вступил на обетованную землю.

По приезде в Петербург, он отвез семью в Красное село, на дачу к Шевцовым, где они и прожили лето. Здесь Репин вскоре по приезде написал очаровательную небольшую картину — «На дерновой скамье» изображающую уголок в саду, заросший деревьями, на фоне которых,

на скамье, покрытой дерном, расположилась семья Шевцовых. Тут же сидит и В. А. Репина, а на траве играют дети — Вера и Надежда, родившаяся в Париже. Картина эта долгое время оставалась в неизвестности, ибо находилась в семье Шевцовых. Только в 1921 г. она была приобретена «Русским музеем».

По своей живописи эта вещь непосредственно примыкает к парижским этюдам, к «Кафе», к этюдам, написанным в Вёле, и особенно напоминает по приемам и цветовой, серо-зеленой гамме «Игру в серсо».

Блестящая по мастерству, свежая и сочная, она принадлежит к лучшим пейзажным мотивам, когда-либо написанным Репиным.

Одновременно с этой картиной в июле же написаны и портреты его шурина, военного инженера А. А. Шевцова, в белом кителе, и его жены, М. П. Шевцовой [174].

Со Стасовым он свиделся только на второй неделе после своего возвращения, но картины еще не прибыли и самого главного материала для беседы не было. Багаж прибыл только в августе.

Репин не звал Стасова, пока вещи не будут несколько приведены в порядок. Однако, сгорая от нетерпения, Стасов сам зашел к Репину и хотя не застал его дома, но вещи все увидал и в тот же день написал автору свое мнение. Этого письма не сохранилось или оно где-нибудь затерялось, но смысл его выясняется из ответного репинского письма:

«Очень обрадовали вы меня вашими письмами. Слова: «без лести преданный» я принимаю за чистую монету, а потому все, сказанное вами, для меня драгоценно. Все это подымает и ободряет меня, всему этому я верю и согласен с вами. Положим, что картина еще не крыта лаком (это вызовет больше блеску и силы краски), но это не прибавит в общем ни воображения, ни изобретательности, — словом я согласен совершенно с вашим приговором, и больше не стоит говорить.

«Пожалуйста, пишите, как найдет ее Мусоргский, но также без всякой лести. Жду с нетерпением.

А заметили ли вы этюд негритянки? Скажите и об ней слова-два, если это стоит» [175].

Приговор Стасова был, видимо, суров, хотя и облечен в мягкую форму. Репин был к нему готов, после суда Крамского, да и его собственного суда, но эта соль, попавшая на зиявшую и без того рану, причинила ему мучительную и длительную боль, которую не могло смягчить даже ласковое письмо «Мусорянина» с положительным отзывом [176].

Репин долго не мог притти в себя, перестал видеться со Стасовым. Смысл стасовского приговора был ясен: «Вся поездка за границу была ни к чему: русскому надо жить и работать в России, надо бросить

сочинительство, а изображать жизнь — словом, надо продолжать линию «Бурлаков».

Опять полное совпадение с платформой Крамского. Опять та же мысль, против которой он так горячо и красноречиво восставал в своей письменной дискуссии с Крамским.

Через два месяца, вспоминая вдали от Петербурга, тяжелые минуты своих бесед со Стасовым, Репин писал ему:

«Мне только тут показалось ясно, что вы поставили на мне крест, что вы более не верите в меня и только из великодушия еще бросаете кусок воодушевления и одобрения, плохо веря в его действие... Мне как-то тяжело стало итти к вам и я поскорее уехал» [177].

Репину и без того хотелось поехать с семьей в Чугуев, повидать своих, пожить в глуши, вдали от всех «заграниц», среди родной обстанозки, родных людей, в самой гуще своеобразной, самобытной жизни, а тут еще этот явный провал заграничной поездки. Теперь он уже, не откладывая ни на один день, готовится к отъезду. Быть может, там спадет с него то дьявольское навождение, которое опутало его за рубежом.

В начале октября Репины покинули Петербург. Проездом остановились на пять дней в Москве. Уже в свой первый приезд в Москву, в 1872 г., Репин решил во что бы то ни стало, по возвращении из-за границы, поселиться в этом городе, совершенно его очаровавшем своими памятниками старины, простотой нравов и всем жизненным укладом. Теперь, вторично попав в Москву, он окончательно остановился на мысли не возвращаться более в Петербург, а прямо из Чугуева приехать в Москву и здесь остаться.

В Москве он прежде всего поехал к Третьякову, в его галлерею. Здесь особенно сильное впечатление произвели на него портреты Льва Толстого и И. И. Шишкина, написанные Крамским в 1873 г. «Портрет графа Л. Толстого, Крамского чудесный: может стоять рядом с лучшим Вандиком: портрет его же Шишкина, тоже очень хорош — превосходный» [178].

Кроме этих двух портретов, он из всей галлереи выделил еще картины Ге, пейзажи Куинджи и «Приход колдуна на свадьбу», Максимова. В противоположность Крамскому и Ге, Репин очень отрицательно отнесся к Верещагину, картины которого он впервые видел в столь большом числе. Верещагинское искусство казалось ему надуманным и не жизненным.

В 1876 г. была ранняя зима. Репин находил, что не ошибся, приехав в Чугуев к зиме:

«Только зимой народ живет свободно, всеми интересами городскими, политическими и семейными. Свадьбы, волостные собрания, ярмарки, базары, — все это теперь оживлено, интересно и полно жизни.

Я недавно пропутешествовал дня четыре по окрестным деревням. Бывал на свадьбах, на базарах в волостях, на постоялых дворах, в кабаках, в трактирах и в церквах... Что это за прелесть, что это за восторг! Описать этого не в состоянии, но чего только я не наслушался, а главное, не навидался за это время. Это был волшебный сон» [179].

И Репин сразу начинает заносить свои новые впечатления в альбомы, переполненные набросками, заметками и эскизами, относящимися к концу 1876 г. и началу 1877 г.

Вот поразивший его древний дед — «Старик из Чугуева» — отличная акварель в собрании А. П. Лангового. А вот эскиз маслом — «В волости», изображающий спор сторон перед лицом начальства. волостного писаря.

Гораздо сложнее, менее случайна и более обдуманна и найдена картина «Возвращение с войны» («Вернулся»), написанная тоже в Чугуеве зимою 1876—1877 гг. На ней изображен вернувшийся с русско-турецкой войны солдат, сидящий в избе, среди родных, с повязками на голове и руке. В избу пришли проведать героя соседи, или родственники [180].

В Чугуеве написаны те два грудных портрета крестьян, которые в каталоге выставки были названы Репиным не совсем обычным образом, говорившим о намерении автора как-то выделить их из заурядной этюдной серии. Один был им назван «Мужик с дурным глазом», другой «Мужичек из робких». Первый написан в начале марта 1877 года.

Когда в следующем году Стасов увидал его на выставке, он написал Репину письмо, прося его разъяснить, что это за «дурной глаз» и почему он так назвал этого мужика? Репин послал ему следующее разъяснение:

«Старик с дурным глазом» действительно имеет такую репутацию; он мне приходится сродни, а потому у нас его хорошо знают; и я наслышался о нем много невероятного, и — что еще страннее—(может, это случайность), но я сам два раза испытал силу его дурного глаза. Он золотых дел мастер (Иван Федорович Радов)» [181].

Это тот самый этюд пожилого рыжеватого, с проседью, мужика, который был послан, вместе с другими репинскими произведениями, на парижскую всемирную выставку 1878 г. и позднее был куплен Третьяковым.

29 марта В. А. Репина родила сына Юрия.

Все лето 1877 г. Репин ездил, в поисках за мотивами, в близкие и дальние окрестности Чугуева. Во время этих скитаний он увидел ту тройку крестьянских кляч, тащивших по грязной дороге телегу с политическим арестантом, между двух жандармов с саблями наголо, которая послужила ему темой для чугуевской картины собрания



Протодиакон. 1877 г.

Третьяковская галлерея

И. С. Остроухова, перешедшей в 1930 г. в Третьяковскую галлерею, и датированной 1876 годом.

В Чугуеве и его окрестностях Репин впервые видел крестный ход — одно из самых сильных впечатлений своей жизни. Вид стечения людей всех возрастов и званий, столпившихся вокруг «чудотворной иконы», контраст «простонародия» и «благородных», штатских и военных, мирян и духовенства так поразил его своей неожиданной новизной и социальной остротой, что он тут же, под свежим впечатлением, набрасывает ряд эскизов. Один из первых эскизов этой темы, называемой Репиным в письмах то «Явленной», то «Чудотворной иконой», то «Крестным ходом», относящийся еще к 1877 году, находился в собр. гр. А. А. Бобринского, откуда перешел в «Русский музей». По памяти он ошибочно датирован автором 1876 годом.

Здесь еще только одно «простонародье» и духовенство — ни дворянства, ни купечества, ни вообще какого-либо начальства нет.

Он неоднократно возвращается к этой теме, делая несколько вариантов ее. Вокруг церкви и духовенства он находит еще несколько занятных сюжетов, — в числе их известное «Искушение», бывшей Цветковской галлереи, изображающее лихого военного щеголя, приударивающего в церкви, во время службы, за «дамочкой».

Но больше всего в среде духовенства его интересует диакон, в котором он видит прямой пережиток времен язычества. На его счастье, в Чугуеве в то время был налицо бесподобный образец диакона — соборный протодиакон, несказанно поразивший Репина, который решается во что бы то ни стало его написать, хотя это и не сразу ему удается.

Летом 1877 г. ему пришлось временно прервать начатые работы: надо было съездить в Москву, приискать квартиру на зиму [182].

В конце мая он заехал на несколько дней в Петербург, где виделся со Стасовым, которому рассказал как о своих работах, так и о планах на ближайшее время. Стасов остался очень доволен новой репинской линией, особенно темой задуманной им картины. «Чудотворная икона» Все это он безоговорочно благословил.

В Москве он заходит, конечно, в галлерею Третьякова, о которой пишет Стасову восторженное письмо:

«В галлерее Третьякова я был с наслаждением. Она полна глубокого интереса, в идеях, руководимых авторами. Нигде, ни в какой другой школе, я не был так серьезно остановлен мыслью каждого художника. Некоторые пытаются — и очень небезуспешно — показать, как в зеркале, людям людей, и действуют сильно; «Неравный брак», «Гостинный двор» и др. Положительно можно сказать, что русской школе предстоит огромная будущность. Она производит немного, но глубоко и сильно, а при таком отношении к делу нельзя бить на количественность, это — дело внешних школ, работающих без устали, машинностью (некоторая неживописность говорит только за молодость нашей школы)» [183].

Найдя квартиру, Репин через несколько дней выезжает обратно в Чугуев, чтобы перевезти семью на лето в чудесное живописное местечко — село Мохначи.

В начале сентября Репины переехали в Москву.

Глава XI

МОСКОВСКИЙ ПЕРИОД
(1876—1882)

Начали устраиваться на новом месте и новой квартире. Связанные с этим хлопоты бывали временами не под силу полубольному Репину: приступы лихорадки то стихали, то усиливались вновь. Потянулись серые, нудные дни. Кое-как устроившись и в конец измотавшись, Репин решается уехать на несколько дней в Петербург — «хоть слегка очухаться». Но поездка эта не задалась: приехал он совершенно больным и сразу слег в постель.

В Москве он жил в уединении, нигде не бывая [184].

Болезнь мешала Репину даже побывать у Третьякова. Он долго не мог приступить к работе [185].

Как-то на досуге, между делом, он зашел в Храм спасителя, где тогда кипела работа по росписи его стен. То, что он увидел здесь, произвело на него гнетущее впечатление, о чем он писал Стасову.

«Вчера был в Храме спаса. Семирадский молодец. Конечно все это (его работы) — кривляющаяся и танцующая, даже в самых трагических местах, итальянщина, но его вещи хорошо написаны, — словом по живописи это — единственный оазис в Храме спаса. Написаны они лучше его «Светочей», нарисованы весьма слабо и небрежно. По рисунку и глубине исполнения в храме первое место принадлежит Сорокину и Крамскому: сериозные вещи; только они уничтожают Семирадского. Но, боже мой, что там г....т другие. Начиная с Кошелева — ай, ай! Уже не говоря о стариках: Шамшин, Плешанов, Вениг и пр., нет, даже цветущая молодежь — Суриков, Творожников, Прянишников и пр. До чего это бездарно и безжизненно. Конечно здесь Семирадский — перл» [186].

Переходя к собственным работам, он продолжает:

«Конечно я кое-что работаю, но сериозно еще ничего не начал. Все картины, о которых мы говорили, стоят, обработанные в эскизах. К ним кое-что прибавлено еще новое.

«На передвижную выставку я ничего не ставлю пока. Это поссорило бы меня с Академией, а мне теперь это некстати, она ко мне весьма любезна и я с своей стороны не хочу быть неделикатным к ней» [187].

В октябре 1877 г. Репин пригласил к себе П. М. Третьякова, которому показал привезенные из Чугуева работы. Третьякову сразу понравился «Протодиакон», но молчаливый, замкнутый в себе и осторожный, он, по обыкновению, и вида не подал, что очень его оценил.

Только при следующих встречах начались переговоры вплотную о приобретении картины в галлерею, и обычная, в практике Третьякова, торговля.

Третьякову давно уже хотелось отделаться от ненравившегося ему портрета Тургенева, который он не прочь был обменять на, какой-нибудь другой. Репину этот злополучный портрет также давно уже мозолил глаза в галлерее. Мысль оказалась встречной и сделка, как будто, устраивала обоих, тем более что в это время Репин писал портрет И. Е. Забелина, который и выдвинул в качестве объекта обмена [188]. Но Третьяков, как опытный купец, имел в виду просто обменять «Тургенева» на «Протодиакона», которого поэтому упорно называл не картиной, и даже не портретом, а всего лишь «этюдом». Само собой разумеется, что он не прочь был и несколько приплатить.

Репин готов на обмен, но решительно протестует против того, чтобы его «Протодиакона» снижали до значения этюда, о чем откровенно заявляет Третьякову. Он просит доплатить за «Протодиакона» 1 000 руб.

Но Третьяков, по заведенной привычке, сохраненной им до конца жизни, настаивает на значительной уступке [189] и Репин, хотя и с неохотой, уступил, но лишь немного, всего 100 руб.

Третьяков еще упирался, но в конце концов ему пришлось согласиться. «Протодиакон» впрочем не скоро появился в галлерее.

В это время в Петербурге шли приготовления к организации русского художественного отдела на готовившейся в 1878 г. в Париже всемирной выставке. Главным действующим лицом — правительственным комиссаром русского отдела — Академия избрала А. И. Сомова [190], в помощники которому дала известного библиографа Н. П. Собко [191]. В декабре 1877 г. они приехали в Москву для отбора художественных произведений у авторов, между прочим были и у Репина, у которого особенно заинтересовались начатой им тогда же картиной «Досвiтки».

Серьезно Репин работал в то время над тремя вещами: над «Чудотворной иконой», «Софьей» и «Школой» [192].

Однако ни эти картины, ни «Досвiтки» не могут поспеть к парижской выставке, на которой ему очень хочется участвовать. На руках у него только «Протодиакон», да несколько портретов, этюдов и эскизов. Он долго колеблется, на каких портретах остановиться, чтобы присоединить их к «Протодиакону».

В свою последнюю поездку в Петербург Репин несмотря на болезнь написал большой поколенный портрет с Куинджи, о котором художники, видевшие его, отзывались очень одобрительно, а Крамской даже восторженно.

Портрет Куинджи действительно замечателен как по острой характеристике, так и по живописи. Это — один из шедевров репинского

портретного искусства. Долго недоступный для обозрения в мастерской Куинджи, он почти не был известен не только широкой публике, но и в среде художников, хотя после смерти Куинджи и находился в обществе его имени. В настоящее время портрет находится в «Русском музее», где и может быть оценен по достоинству.

Кроме «Куинджи» в мастерской Репина было еще несколько готовых портретов: И. Е. Забелина, Е. Г. Мамонтовой и умершего Ф. В. Чижова.

Но все эти портреты он считал недостаточно сильными и выигрышными для показа в Париже, поэтому решил написать что-нибудь специфически парижское. Ему показалась очень занятной голова Н. П. Собко и он просил его ему позировать. В несколько сеансов он «нашвырял» красками его портрет, трактованный размашисто, с большим живописным темпераментом, — явно «под Париж».

На нем и на «Мужике с дурным глазом» он окончательно останавливается в качестве добавочных экспонатов при «Протодиаконе», для всемирной выставки.

Целый ряд художников-передвижников, лучшие вещи которых находились в галлерее Третьякова, обратились к последнему с просьбой дать часть их в Париж. Третьяков сначала упирался, но под давлением свыше уступил, дав 18 картин. Все они были свезены в Академию для устройства из них предварительной показной выставки.

Правительственная комиссия по устройству русского отдела парижской выставки приняла возмутившее художественные круги решение послать по две вещи каждого автора. Этот принцип количественного равенства в ущерб качеству обеспечивал весьма серый уровень всей выставки. К тому же единственным комиссаром от художников был Якоби, ненавидевший передвижников [193]. Из вещей Репина было решено послать «Бурлаков [194] и «Мужика с дурным глазом». «Протодиакон» был забракован, портрет Собко также. Так как по правилам Передвижной выставки на ней нельзя было выставлять вещей, уже где-либо, хотя бы временно, выставленных, то Репин заранее просил Крамского, в случае неудачи с «Протодиаконом», не ставить его на выставку для просмотра, а сохранить для Передвижной. Это письмо знаменует очень важный момент в жизни Репина.

«Теперь академическая опека надо мною прекратилась, я считаю себя свободным от ее нравственного давления, и потому, согласно давнишнему моему желанию, повергаю себя баллотировке в члены вашего Общества передвижных выставок, Общества, с которым я давно уже нахожусь в глубокой нравственной связи, и только чисто внешние обстоятельства мешали мне участвовать в нем с самого его основания.

«Очень жалею, что для первого раза у меня не нашлось ничего более значительного поставить на вашу выставку. Сообщите мне,

когда откроется передвижная выставка. Я не помню, кажется, есть правило — сначала быть экспонентом некоторое время, до избрания в члены; напишите мне; но я конечно наперед уже со всем этим согласен.

«Если вы найдете нужным и прочие три вещи оставить для передвижной (если они стоят того), то делайте, как знаете, как вам лучше» [195].

Репин был тотчас же избран прямо в члены товарищества, минуя экспонентский стаж. Он был несказанно рад своему освобождению от академических пут и всего, что с ними связано.

Но исполнить его желание относительно «Протодиакона» было не так то легко, ибо для того, чтобы знать, отвергнут ли его или возьмут в Париж, надо было поставить на совет Академии, т. е. на жюри и следовательно на выставку. В Крамском боролись два противоположных чувства: защита интересов Репина, диктовавшая отправку картины в Париж, и забота об успехе Передвижной, для которой «Протодиакон» являлся настоящей приманкой и подлинным гвоздем. Он сам про себя говорил, что «колебался между добродетелью и пороком», и в конце концов отправил вещь в Академию. Когда совет его забраковал, Крамской не мог скрыть от Репина своей радости по этому поводу и только просил дослать еще какой-нибудь портрет — Забелина, Чижова или Мамонтовой о которых уже был наслышан [196].

Репин отвечает ему. «Я бы сказал неправду, если бы сказал, что я очень рад, что «Диакона» не взяли на всемирную выставку... ну, да чорт с ними! Утешение все-таки большое, — ведь я с вами! Я ваш теперь!» [197]. Кроме «Протодиакона», он послал портрет Е. Г. Мамонтовой, «Мужичка из робких», «Мертвого Чижова» и «Портрет матери». Портрет Забелина он не послал потому, что считал его написанным слишком размашисто и грубовато, за что его и без того уже изрядно бранили, несмотря на разительное сходство с оригиналом: семья Забелина даже боялась этого портрета [198].

Крамской торжествует.

«Знаете ли вы, «О, знаете ли вы?» (как говорят поэты), какое хорошее слово вы написали: «я ваш»! Это одно слово вливает в мое измученное сердце бодрость и надежду. Вперед!» [199].

Увидав чугуевские вещи Репина, Стасов тоже сразу переменил гнев на милость. В своей статье об этой выставке Стасов очень подчеркивает знаменательный поворот Репина в лучшую сторону, вернее возвращение его на свой старый путь, временно, за границей, оставленный.

«Репин после нескольких лет пребывания за границей, не подвинувших его ни на какой высокий, глубоко замечательный по оригинальности или по новой мощи труд, теперь, воротясь на родину, опять

очутился в атмосфере, сродной его таланту, и словно после какого-то застоя и сна, проснулся с удесятеренными силами»[200].

На выставке публика, восхищавшаяся «Мужичком из робких», несколько сконфузилась перед «Протодиаконом».

Одни готовы были признать силу кисти в картине, но возмущались выбором натуры, находя оригинал отталкивающим, а самый сюжет оскорбляющим религиозное чувство. Другие поняли, что «Протодиакон» — огромное явление в русском искусстве, что это начало новой эры. Как должен быть живуч и упорен бессмертный тип пушкинского Варлаама, если его все еще можно было встретить прохаживающимся по площадям и улицам!

Увидав «Протодиакона», Крамской так формулирует новую манеру Репина: «Он точно будто вдруг осердится, распалится всей душой, схватит политру и кисти, и почнет писать по холсту, словно в ярости какой-то. Никому из нас всех не сделать того, что делает теперь он»[201].

«Протодиакон» является важнейшей вехой в творчестве Репина, тем трамплином, с которого только и можно было совершить прыжок к будущим, наиболее совершенным его созданиям. В нем впервые окончательно оформился тот темпераментный живописный язык, который отныне стал неотделим от представления о репинских холстах. То, что так красочно выразил Крамской, сознавали и чувствовали все русские художники, не совсем погрязшие в пустынных дебрях академизма. На выставке искали только Репина, упиваясь сочностью его живописи, уверенной смелостью его мазков и объемностью картин, дававших иллюзию действительной жизни, при сохранении в целости творческого темперамента художника.

Среди московских художников у Репина было только два близких человека — В. М. Васнецов и В. Д. Поленов, — так же, как и он, перекочевавших из Петербурга в Москву.

Васнецов и Поленов очень увлекались тогда московской и подмосковной стариной. Васнецов страстно выискивал русские мотивы в предметах быта и искусства Оружейной палаты, в памятниках старины и в старых книгах; Поленов ежедневно писал в Теремном дворце Московского кремля и кремлевских соборах, накопив к зиме целую серию этюдов, вскоре приобретенных для галлереи Третьяковым.

Репин увлекся археологическими изысканиями друзей и просто любованием чудесных архитектурных памятников, столь поразивших его в первый приезд в Москву, и все трое долгое время бродили по окрестностям Москвы в поисках живописных уголков, привозя домой все новые этюды и рисунки.

Поленов, вращающийся в мире коммерческой знати, незадолго перед тем вошедшей в силу и уже отодвинувшей на второй план знать

родовую, познакомил своего друга с С. И. Мамонтовым, одним из наиболее интересных представителей нового «просвещенного» купечества, человеком исключительно одаренным, любителем и незаурядным знатоком музыки, театра, искусства. Зимою Репин часто бывал у него в его московском доме, который Мамонтов вел на широкую ногу, а летом 1878 г., после непродолжительной поездки на Кавказ, он вместе с семьей поселился в его подмосковном имении Абрамцеве, незадолго перед тем купленном у Аксаковых.

Кроме Васнецова и Поленова, Репин близко ни с кем не сходился; все друзья по Академии были в Петербурге, а с московскими у него как-то не ладилось и он начинал чувствовать одиночество, о чем в конце 1877 г. и сообщил Крамскому. Как всегда, он нашел в нем сочувственный, дружеский отклик.

«Что касается вашего желания отвести душу в обществе художников, то я отсюда даже вижу, как все это происходило. Я там бывал — захотели вы. Я знаю очень хорошо это болото: хорошо оно в Петербурге, ну, а уж в Москве еще лучше. И конечно общество уродов-купцов гораздо почтеннее и живее, это я знаю тоже, только... надо бы знаете, художнику обстановочку эдакую придумать, чтобы даже и купцы чего-нибудь не возмечтали. А что они способны на это, так ведь это уже в порядке вещей человеческих» [202].

Под «обстановочкой» Крамской понимал выработку какой-нибудь твердой определенной философски эстетической и в то же время практической платформы, которой придерживались бы все художники-товарищи и которая могла бы быть противопоставлена купеческому натиску.

Триумф Репина, его растущая слава и популярность не давали покоя тем московским художественным кругам, которые были близки к Перову. Репина они считали не выше себя и репутацию его сильно раздутой, о чем открыто высказывались всюду по Москве. Особенно фрондировали художники, группировавшиеся вокруг Училища живописи, ваяния и зодчества, хотя Репин ни в одном письме не упоминает имен своих недоброжелателей. Вот отзывы его о москвичах.

«Москвичи начинают воевать против меня». «Противные людишки, староверы, забитые топоры. Теперь у меня всякая связь порвана с этим дрянным тупоумием...» [203].

«Ведь это провинция, тупость, бездействие, нелюдимость, ненависть — вот ее характер. А впрочем есть и хорошие люди, особенно Павел Михайлович Третьяков. Превосходный человек, мало таких людей на свете, но только такими людьми и держится он (свет)» [204].

И Репин еще теснее сближается с Поленовым и Васнецовым, вместе с которыми продолжает увлекаться историческими памятниками Москвы и ее окрестностей [205].

Уже в 1877 — 1878 гг. Репин, как мы видели, был занят главным образом тремя темами: «Чудотворной иконой», «Сельской школой» и «Софьей».

Крамской очень метко характеризует все три темы.

«Сельская школа» («Экзамены») — картина может быть и очень хорошая и обыкновенная, смотря по тому, как взглянуть, и я склонен думать, что вы возьмете интересно. «Царевна Софья» — вещь нужная, благодарная (хотя очень трудная для самого большого таланта), вещь которая должна и может быть хороша. Но «Несение чудотворной иконы на «Корень» (я знаю это выражение)—это вещь, вперед говорю, что это колоссально! Прелесть! И народу видимо невидимо, и солнце, и пыль, ах, как это хорошо! И хотя в лесу, но это ничего не исключает, а пожалуй, только увеличивает. Давай вам бог. Вы попали на золотоносную жилу, радуюсь» [206].

Эти несколько, как будто случайно оброненных строк обнаруживают всю глубину суждения и прогнозов Крамского. Действительно, «Сельская школа» оказалась темой исключительно трудной: как ни бился с нею Репин, она ему не далась.

Всю зиму 1877 — 1878 гг. и часть следующей он работал над нею, без конца уминая краски и холст, несколько раз переписывая ее заново, но в конце концов ему пришлось сдаться и отказаться от самой темы. Картина вышла до нельзя замученной, черной и нудной. В 910-х годах она была в собрании В. О. Гиршмана в Москве. Этот небольшой холст, примерно в метр с чем-нибудь шириной, не радовал, а лишь возбуждал недоумение.

«Царевна Софья», мысль о которой зародилась у Репина во время посещения Новодевичьего монастыря, также оказалась темой «очень трудной для самого большого таланта», даже для репинского, как мы вскоре увидим, но зато «Несение чудотворной иконы» было действительно золотоносной жилой Репина.

Крамской отнесся к теме «Софья», если и без восторженности, то все же с некоторым одобрением. Совсем не то Стасов: сюжет ему сразу не понравился, — конечно в применении к Репину, которого он никак не хотел видеть в роли «исторического живописца». Он чувствовал, что это не репинское дело, что Репин сделан из другого теста, что ему надо черпать сюжеты только из современной жизни и вовсе не браться ни за прошлое, ни вообще за всякие выдумки и сочинительства. Он пользуется всяким случаем, чтобы подвинуть его вплотную к «золотоносной жиле», чтобы заставить его бросить все и заняться «Чудотворной иконой», дававшей такой необъятный простор социальному моменту в искусстве.

Между тем Крамской побывал в Москве и видал у Репина «Чудотворную икону». Конечно, по возвращении в Петербург, он расска-

зал Стасову о том впечатлении, какое на него произвела картина, хотя и далеко не оконченная, но уже значительно продвинувшаяся. Стасову и досадно и не терпится: очень не любит он, чтобы до него видели другие. И разумеется — новые упреки и понукания так и сыпятся. Репин отвечает на них:

«Крамской действительно восторгался «Чудотворной иконой», но мне кажется, он преувеличивает. А картину я не бросаю, и еще не дальше, как третьего дня и сегодня писал к ней этюды — интересный субъект попался.

На следующий день он посылает Стасову новое письмо, в догонку, прося его прислать фотографию портрета царевны Софьи из альбома «выставки» [207].

Всю осень и зиму он непрерывно работает над «Софьей», копируя в Новодевичьем монастыре ее портрет и изучая портрет Петра, чтобы добиться фамильного сходства [208].

Сам Репин доволен работой, считая, что сделал все, что хотел, почти так, как воображал [209]. Он очень интересуется мнением Стасова и Чистякова, которых просит сообщить о своих впечатлениях на выставке [210].

В Петербург Репин не поехал, поручив Куинджи поставить картину. Он явно нервничает. Даже боязно самому ехать в Петербург: пусть говорят, пишут, — издали как-то легче воспринимать самые жестокие нападки, которых он, видимо, ожидает и к которым готовится.

Первый удар он получил от самого близкого человека — Стасова который пишет ему прямо с выставки, высказывая, как всегда, с полной откровенностью свое мнение: увы, — картина его не удовлетворила ни с какой стороны.

У Репина есть еще слабая надежда на то, что картина повешена невыгодно, пожухла и т. п., но появившаяся вскоре в «Новом времени» стасовская статья рассеяла все иллюзии. Статья была в полном смысле слова уничтожающей. Плохо было то, что она шла не из вражеского, а из дружеского лагеря, больше того, — от самого дорогого, самого близкого ему человека; но еще хуже было сознание, что каждое слово ее было логично и неопровержимо, при чем явно писалось с болью в сердце и с сохранением всей нежности к автору-другу.

Репин, по словам Стасова, взялся за задачу из русской истории, — поле для него совершенно новое. В результате вышла картина совершенно своеобразная и полная таланта, но неспособная удовлетворить до конца и причина этого кроется не в недостатке дарования, ума, исторической приготовленности, а единственно в свойстве самого таланта. Ему не следовало браться ни за драму, ни за историю, с которыми ему никогда не справится. И в этом нет ничего для него постыдного.

В конце статьи, отмечая чисто живописный блеск, с которым написано платье, руки, обстановка, Стасов спрашивает, когда же приступит снова Репин к своему настоящему делу, когда он даст еще одно совершенное создание, вроде «Бурлаков». «Слухи носятся, у него есть в мастерской изумительная полуоконченная картина: «Крестный ход». Прошлогодний «Диакон» был только одним из этюдов для этой картины. Представьте же себе, что такое будет то художественное создание, для которого существуют подобные этюды, уже сами по себе шедевры» [211].

Но и эта позолота не сделала пилюли менее горькой: Репин был сражен приговором и целых полгода не написал Стасову ни одного письма. Сношения прекратились.

Вся пресса вторила Стасову, московские художники злорадствовали, петербургские молчали. Один лишь Крамской не бросил в Репина камнем. Он писал ему, как только увидал картину:

«Я очень был тронут вашей картиной. После «Бурлаков» это наиболее значительное произведение. Даже больше — я думаю, что эта картина еще лучше.

«Софья производит впечатление запертой в железную клетку тигрицы, что совершенно отвечает истории.

«Браво, спасибо вам. Выставка будет значительная. Ваша вещь, где хотите, была бы первой, а у нас и подавно. Вы хорошо утерли нос всяким паршивикам».

Репин растроган и хватается за этот отзыв, как за соломинку:

«За Софью» мою только еще пока о д и н ч е л о в е к меня журил и крепко журил, — говорит, что я дурно потерял время, что это старо и что это, наконец, не мое дело и что даже он будет жалеть, если я с моей «Софьей» буду иметь успех.

«Теперь судите сами, как я вчера обрадовался вашему письму, вашему слову о «Софье» и о всей вашей выставке. Чудесно. Бесподобно «Еще есть порох в пороховницах. Еще не иссякла казацкая сила» [212].

Но нападки печати не дают Репину покоя и он обрушивается на критику в ближайшем письме к Крамскому:

«Неужели есть еще и критика? Да полно, есть ли она, особенно наша, художественная? Мне лично вовсе не новость, что чуть не вся критика против меня; это повторяется с каждым моим новым произведением. Припомните, сколько было лаю на «Бурлаков». Разница была та, что прежде Стасов составлял исключение и защищал меня, теперь же и он лает, как старый барбос. Ну что ж: «полают, да и отстанут». Это пустяки в сравнении с вечностью. Общественное мнение действительно вещь важная, но к несчастью оно составляется не скоро и не сразу и даже долго колеблется, и приблизительно только лет

в 50 вырабатывается окончательный приговор вещи; грустно думать, что автор не будет знать правильно оценки своего труда» [213].

50 лет прошли, и конечно прав был Стасов, а не Крамской, надо только удивляться силе художественно-критической прозорливости этого человека: здесь все, от слова до слова верно для нас и сегодня. Прибавить к его приговору нам нечего.

Репин был выбит из колеи и долго не мог притти в себя. Как всегда в такие моменты, его тянуло подальше от города и людей. В апреле 1879 г. он уехал в Чугуев, откуда вернулся окрепшим, бодрым, по-прежнему жизнерадостным.

В середине мая Репин уезжает на лето в Абрамцево к Мамонтовым, где уже две недели жила его семья [214]. Но предварительно он делает смотр всем своим начатым холстам, поворачивает лицом к свету давно заброшенные картины, роется в груде этюдов и альбомов, с целью окончательно на чем-нибудь остановиться. Мы уже видели, что он все время работает одновременно над несколькими большими картинами, ведя их параллельно. Так было еще в Академии, так — в Париже, так и в Москве. Репин слукавил, сказав и Крамскому и Стасову, что у него в работе только три картины: их было целых пять, при чем об одной из них нет и намека ни в одном письме его в течение всего времени, когда он над нею работал. А работал он с перерывами в продолжение двух лет. Не объясняется ли эта скрытность, столь несвойственная общительному и говорливому художнику, тем неожиданным наблюдением, которое он сделал над собой и которым поделился, в одном из писем из Парижа, с Крамским:

«Я заметил, что когда я расскажу о своей работе, то непременно ее брошу; так случилось еще недавно. Я увлекся ужасно, разболтал до того, что даже в совет Академии дошло, что я делаю, а между тем, сделав множество эскизов, бросил. Я несколько раз давал себе зарок не делать эскизов и не рассказывать про свои дела. Стараюсь в этом» [215].

Сейчас присоединилась еще одна неожиданная причина, заставившая Репина поколебаться: на VI Передвижной выставке, одновременно с «Протодиаконом», появилась известная картина Савицкого «Встреча иконы», тотчас же купленная Третьяковым и имевшая большой успех как в публике, так и среди художников. Для Репина это было ударом: та же тема, что и у него, тот же большой холст, хорошо характеризованная толпа, — к чему ему теперь продолжать свою картину?

У Репина мелькнула мысль, не явилась ли картина Савицкого в результате его предательской разговорчивости. Чем иным объяснить, что во всей переписке Репина нет ни слова о такой большой, сложной



Портрет отца художника. 1879 г.

Русский музей

и ответственной картине, как «Проводы новобранца», над которой он работал в 1878 и 1879 гг., самым конспиративным образом, затворившись в мастерской?

Уступая темой глубиной чувства, силой выражения и композиционной стороной «Бурлакам», новая картина была все же задумана в том же направлении поисков жизненной правды и обнаруживает одновременно новые значительные достижения в области живописи.

Картина эта как писалась, так же секретно ушла из Москвы: ее купил вел. князь Владимир, посетивший Репина в Москве. Публика увидела картину только в 1881 г. на выставке картин русской новой и старой школы в Академии художеств. Особого успеха картина не имела. Отмечая ее условность и сентиментальность, очень выделяли ее чисто живописные достоинства.

Репин писал «Проводы новобранца» главным образом в 1879 г., наезжая часто из Абрамцева в Москву с свежесделанными этюдами. Работалось ему в это лето в деревне так же хорошо, как и в прошлом, когда он писал этюды для «Крестного хода». К этой последней картине он также начинает постепенно возвращаться, делая, при случае для нее этюды, но главным образом отдается новой затее, всецело его захватившей, — «Запорожцам», первый эскиз к которым был им сделан еще в Абрамцеве в 1878 г. В апреле 1880 г. он на полгода уезжает вместе с своим учеником В. А. Серовым, в Крым, откуда едет в Запорожье, на Днепр, на этюды и для собирания материалов. В Москву Репин вернулся только в октябре, привезя с собою огромные запасы этюдов, вороха альбомов, ряд эскизов.

В его мастерской была еще одна брошенная картина — «Досвітки» временно заслоняющая и «Запорожцев». Над ней Репин теперь усиленно начинает работать. Картина очень понравилась Льву Толстому, во время его посещения репинской мастерской в начале октября 1880 г. Репин был несказанно озадачен его высокой оценкой этой картины, тогда еще далекой от законченности. Он с недоумением сообщает об этом Стасову

«А больше всего ему понравились малороссийские «Досвітки», помните, которую вы смотреть не стали, а он ее удостоил названием «картины» [216].

Оценка Толстого подстегнула Репина и он временно все откладывает в сторону и принимается исключительно за эту вещь, заканчиваемую им в два с небольшим месяца.

Вот что говорит сам автор о работе над картиной.

«Вечорниці» писаны в Москве и Петербурге, но главная работа была в Каченовке у Тарновских. Там почти все лето, каждый вечер я ходил на село. Там, в Досвичані Хотині, устроен был и стол, и все места для дівчат и парубков, и я заполнял альбомы материалами» [217].

Взяв картину с выставки, Репин прошел ее вновь в различных местах, его не удовлетворявших более, или ему указанных на выставке лицами, не всегда достаточно компетентными [218].

У Репина была слабость слишком снисходительно относиться к непрошенным советам добрых знакомых — иной раз и вовсе незнакомых, — и не было картины, которой бы он уже после выставки не переписывал.

«Вечорниці» — картина не богатая ни мыслью, ни изобретательностью, ни особенно тонкой наблюдательностью, но в живописном отношении она представляет новый шаг вперед: она написана с необычайным мастерством, так широко и свободно, как ни одна другая картина его до того времени. Эта свободная, радостная трактовка как нельзя более подходит к жизнерадостному сюжету — пляске.

К недостаткам картины надо отнести слишком мрачную общую красочную гамму, вызванную скудным вечерним освещением хаты — и в этом смысле правдивую,—но не отвечающую мажорной теме. Досадна также некоторая застылость в движении пляшущих: они словно остановились, нет впечатления движения.

За «Крестный ход» Репин берется вплотную только в 1881 г., но на этот раз работает над ним уже с настоящим жаром и со всей репинской страстностью. В июне 1881 г. он нарочно едет в Курскую губернию, в знаменитую Коренную пустынь, славившуюся своими крестными ходами, для освещения своих давних наблюдений [219]. На место дубового бора в это время были уже обнаженные холмы, усеянные пнями, — лес был вырублен. Это дало новую идею для картины и он решается одновременно писать две на ту же тему: первая должна была изображать крестный ход в прошлом, встарину, вторая — в дни Репина. Старый крестный ход происходит на фоне дубового леса, в обстановке дореформенной патриархальной России, с соответственно подобранными действующими лицами, несколько старомодными. Второй — крестный ход конца 70-х годов.

Первый из них и есть та картина, к работе над которой Репин приступил еще в 1877 г., когда писал чугуевские эскизы, и которую видел и одобрял Крамской. Ко второму он приступает с 1881 г Надолго отложенная в сторону, первая картина была закончена художником только в 1890—1891 гг., и появилась на выставке Репина и Шишкина, в Академии художеств, в 1891 г. В каталоге выставки она была обозначена, как «Явленная икона», — название, сохранившееся с тех пор за нею в литературе [220]. Вторая картина была названа автором «Крестным ходом в Курской губернии». Под этим названием она была приобретена Третьяковым, сохранившим его в своем каталоге. Так она называется и до сих пор.

Эти две картины мало похожи одна на другую, не только из-за отсутствующего на второй леса, но и по размерам, формату, композиции. «Явленная икона» — несколько меньше по размерам и не столь растянута в ширину, приближаясь более к квадрату, — по композиции также в корне не схожа с третьяковской: на этой последней процессия движется слева направо, как бы в повороте в три четверти. «Явленная икона» построена более в фас, и крестный ход идет прямо на зрителя.

«Явленная икона» интереснее «Крестного хода» по цветовой композиции: ее основной стержень — отношение пестрой, залитой солнцем толпы к темнозеленой дубовой роще, сверкание риз духовенства на сочной зелени, игра солнечных пятен. Но картина носит более случайный характер, она менее продумана и проработана. «Крестный ход в Курской губернии» — создание быть может менее живописное и менее ценное в отношении колористическом, но в нем неизмеримо больше наблюденного и взвешенного как в целом, так и в деталях. Здесь собрана воедино такая панорама типов и характеров, как ни в одной другой бытовой картине русской школы живописи. Не «Встреча иконы» Савицкого ей ровня: ей трудно подыскать аналогию не только на родине Репина, но и за ее пределами. Об этой толпе можно рассказывать часами, и все еще не исчерпать того гигантского жизненного заряда, который автор вложил в свое сознание.

Работал над этой картиной Репин несколько лет сряду, кончив ее только к Передвижной выставке 1883 г., и уже не в Москве, а в Петербурге. Разочарование Москвой, начавшееся на другой год после переезда сюда, с каждым годом усиливалось. Он все чаще уезжает в Петербург то на две, то на три недели — просто отдохнуть и отвести душу с друзьями и единомышленниками. 2 января 1881 г. он пишет Стасову, с которым переписка давно уже возобновилась:

«На масленице я приеду в Петербург, проживу там недели три, отдохну от этой пошлой сферы, мясных органических выделений всякого рода, кроме мысли. Да, Москву можно назвать брюхом России, то самое «сытое брюхо», которое «к учению глухо».

«Ах, жизнь, жизнь. Что это художники так ее обходят? Чорт возьми, брошу я все эти исторические воскресения мертвых, все эти сцены народно-этнографические, переселюсь в Петербург и начну давно задуманные мною картины, из самой животрепещущей действительности, окружающей нас, понятной нам и волнующей нас более прошлых событий[221].

Через два дня он пишет к Крамскому: «Поверите ли, как мне надоела Москва. Да, я решил во что бы то ни стало на будущую зиму перебраться в Питер»[222]. Но работа над «Крестным ходом» затянулась, надо было писать и картину и все новые и новые дополнительные



Крестный ход в Курской губ. 1880—1883 гг.

Третьяковская галлерея.

этюды к ней на солнце, почему ему пришлось два лета—1881 и 1882 гг. прожить на даче в Хотькове, близ Абрамцева.

«Крестный ход в Курской губернии»—наиболее зрелое и удавшееся произведение Репина из всех, созданных им до того. Не даром он так долго работал над ним. Каждое действующее лицо картины здесь высмотрено в жизни, остро характеризовано и типизировано: не только на первом плане, но и там, вдали, где уже поднявшаяся уличная пыль стирает четкость контуров, форм и экспрессий—и там эта толпа не нивелирована, как задние планы всех картин, изображающих толпу, и там она живет, дышит, движется, действует. Тут нет уже заполнения композиционных пустот, как в «Проводах новобранца», нет вообще эпизодов, не идущих к делу, не повышающих правдивости картины, не сгущающих напряженности действия.

Шествие открывается эффектной группой рослых здоровенных мужиков в кафтанах самодельного сукна, несущих огромный золоченый фонарь. «У них всех лица важные, серьезные, полные достоинства», замечает Стасов в своей статье о выставке; «они настоящие индийцы буддийской процессии на берегах Ганга. За этой красивой по цвету коричневой массой первого плана идут две богомолки, несущие с комическим благоговением пустой футляр от «Чудотворной» иконы; за ними регент-причетник с хором, в котором внимательный зритель узнает теноров и басов, далее идет кудластый рыжий диакон. Центр всего — это сам «чудотворный образ», небольшой, но весь в золоте и с ударившим в него лучом солнца, который несет с великим парадом и чванностью местная аристократка, купчиха или помещица, толстая, коренастая, упаренная солнцем, щурящаяся от него, но вся в бантах и шелках. Ее ассистент—местное самое влиятельное лицо,—откупщик или подрядчик, теперь золотой мешок, уже в немецком сюртуке, но явно из мужиков — грубый, нахальный, беспардонный кулак. Подле отставной капитан или майор, без эполет, но в форменном сюртуке, сзади попы в золотых ризах, блещущих на солнце, в фиолетовых скуфейках и камилавках, весело беседующие друг с другом. Певчие поют и так прилежно, что не слышат и не видят, что в двух шагах подле делается. А там лихой урядник, конечно из солдат, из конницы, порядочно понаторелый, тоже прилежно занимается своим делом: он яростно лупит нагайкой толпу, задрав судорожным движением левой руки голову лошади своей, и это все без нужды, без цели, просто так, по усердию. В толпе раздаются крики. головы и тела расшатнулись во все стороны, чья-то рука в розовом рукаве сарафана поднялась поверх толпы, как бы торопясь защититься от этого зверя. Другой урядник в левом углу картины действует гораздо скромнее: он только грозит нагайкой, свесясь к толпе со своей лошади. Местные волостные власти тоже являются в двух

видах: одни, самые ревностные, уже перешли к действию, толкают и гонят вокруг себя палками; но их немного, а остальные, которых очень много, куда ни посмотри вокруг, направо, налево, впереди и сзади, пешком и верхом,—сущее войско в кафтанах крестьянских, и все с бляхами; эти остальные кротко и тихо присутствуют при процессии» [223].

Кроме главных действующих лиц процессии—начальства, аристократии и «иже с ними», слева за чертой процессии, видна и деревенская беднота, усердно отгоняемая волостными агентами от большой дороги, и впереди всех знаменитый горбун, для которого Репиным сделано множество этюдов, рисунков и набросков. Он нашел его в Москве и особенно привязался к нему, ибо этот горбун, как две капли воды, был похож на того, который врезался ему в глаза в один из крестных ходов, виденных им в Курской губернии. Горбун — не случайный эпизод в репинской картине, а органическая ее часть: по крайней мере силою своего исполинского дарования Репин заставляет нас верить в неотъемлемую, логическую принадлежность этой фигуры к всему жизненному и художественному ансамблю процессии, в которой она играет роль гротеска и бурлеска старинных трагедий.

Надо ли говорить, какой невероятный шум поднялся против этой картины в черносотенной печати того времени? Особенно неистовствовал «Гражданин», указывавший на «лживость композиции», ее «тенденциозность, достойную сожаления» и особенно на более чем странный подбор нарочито уродливых, зверских и идиотических типов. То ли дело французы, итальянцы, испанцы, культивирующие даже в жанре изящество и грацию, или фламандцы и немцы, сочетающие в своих жанрах элементы благодушия с почитанием семейного очага.

«Наши жанристы беспощадны .. в лохмотьях нищеты у европейских художников есть почти всегда нечто трогательное .. Наша жанровая картина в сущности почти всегда не что иное, как карикатура» [224].

«Гражданин» попал в точку: трудно ближе определить то глубокое различие в восприятии явлений жизни, которое выразилось в «Бурлаках» и «Крестном ходе», с одной стороны, и подсахаренных жанровых картинках французов, бельгийцев, немцев и итальянцев, его современников, — с другой. Карикатуры Репин не хотел давать и ее у него нет, но не хотел он дать и игривого, бессодержательного жанра: «Крестный ход» насыщен социальным ядом, не дававшим автору покоя и ставшим на долгое время главным стержнем его творчества.

За одно с «Гражданином» были конечно «Московские ведомости» и все органы крайней реакции. Но это не огорчало, а радовало Репина: все передовое было за него и ему рукоплескало.

Одновременно с «Крестным ходом» Репин поставил на выставку «Поприщина» — большой, великолепно написанный этюд, изображающий героя «Записок сумасшедшего», Гоголя.

«Крестный ход в Курской губернии» окончательно установил за Репиным репутацию первого художника России. Отныне каждая картина его есть событие и уже не для одного только Стасова или Крамского, но и для всей русской интеллигенции, с нетерпением ожидающей открытия очередной Передвижной выставки, чтобы итти наслаждаться «новым Репиным». Но уже не только наслаждаться, а углубляться в него, проникаться им и извлекать из него поучение. Радикально настроенная молодежь — студенты, курсистки — разносили молву о великом художнике по всей России в такие захолустные уголки, до которых даже и Передвижные не доходили.

Глава XII

ТОВАРИЩЕСТВО ПЕРЕДВИЖНЫХ ВЫСТАВОК

РЕПИН не даром гордился избранием в члены Товарищества передвижных выставок, доставшимся ему помимо обычного длительного экспонентского стажа. Передвижные выставки совершали в то время победное шествие по России, их популярность достигла высшего предела, едва ли превзойденного впоследствии. Академические выставки не выдерживали никакого сравнения с Передвижными ни по разнообразию, свежести и актуальности тем, ни по дарованиям участников. Кого они могли выдвинуть в противовес Перову, Ге, Крамскому, Репину, Шишкину, Саврасову, Куинджи, обоим Маковским, Прянишникову, Корзухину, Савицкому, Максимову, Клодту? Пейзажиста Орловского? Жанриста Якоби? «Богомаза» Венига? Один только Айвазовский и отчасти Семирадский продолжали еще пользоваться популярностью, но и она заметно падала.

У Академии художеств были все основания призадуматься над создавшимся положением. Борьба вновь возникшего товарищества против Академии была одним из знаменательных этапов борьбы мелкобуржуазной интеллигенции против царского правительства, борьба за освобождение мысли, чувства и творчества от насильственной

опеки. Авторитет Академии, высшего правительственного установления, ведавшего судьбами русского искусства, явно падал, а кучка оппозиционеров-либералов пользовалась всеобщим сочувствием и определенно процветала.

Передвижники появились не случайно. Самая мысль популяризации искусства в широких кругах путем организации выставок по всей России была одним из проявлений того «хождения в народ», которое характерно для 70-х годов минувшего столетия. Передвижники по существу были некоей разновидностью «народников». Так же, как и те, они являлись представителями мелко-буржуазной интеллигенции, радикальной по умонастроению, но, конечно, далекой от той «революционности», в которой ее подозревало 3-е Отделение.

Общность классовой психологии, общность кровных интересов крепко спаяла эту группу, далеко не однородную по темпераментам, дарованиям и личным вкусам, и она сумела создать огромное культурно-историческое дело, не вполне дооцененное и по настоящее время во всем его охвате.

Надо ли говорить, что душою этого дела силою вещей опять стал Крамской? Ведь «Товарищество» было прямым продолжением «Артели», и хотя инициатива новой формы артели принадлежала не ему, а Мясоедову, но он уже за много лет до того сделал однажды попытку в этом роде. Он собрал в Петербурге, что мог, по мастерским художников и от собственников; даже Академия, не разобрав в чем дело, дала ему кое-какие вещи [225]. С этой выставкой он собирался в середине 60-х годов ехать по всей России, но провал первой же выставки, устроенной в Нижнем-Новгороде, заставил его отказаться от идеи «передвижничества», тогда еще, видимо, не созревшей.

Крамской не рассчитал: на ярмарку в Нижний съежался торговый люд со всех концов России, но этот люд целые дни проводил в амбарах, а вечера и ночи просиживал в трактирах, оформляя сделки и «заливая» их. Художественная выставка — «не в коня корм», что и следовало, конечно, предвидеть.

Когда организовалось товарищество, первые 10 лет все его дела в Петербурге вел неизменно Крамской, как в Москве вел их Перов. В эти годы сам он, увлеченный идеей передвижных выставок и их антиакадемическим смыслом, создавал одну за другой свои лучшие картины и писал лучшие портреты. Тогда именно появились: «Майская ночь», «Христос в пустыне», портреты Льва Толстого, Шишкина и Литовченко.

Эскиз «Майской ночи» Репин видел у него еще в свое первое посещение Крамского, в 1863 г. Художник долго над нею работал, закончив ее только в 1871 г., когда картина и появилась на Передвижной. Успех ее был огромный. Но больше всего Крамской прославился вто-

рой картиной — «Христос в пустыне», первые наброски которой Репин также видел у него в тот же памятный вечер своего посещения. После целого ряда исканий, идея «Искушения» вылилась у Крамского в одинокую фигуру Христа, сидящего в глубоком раздумье, среди каменистой пустыни. Все лишнее, усложнявшее ранее картину, было отброшено. Сам Крамской говорил, что писал ее «слезами и кровью», писал потому, что засевшая некогда мысль не давала ему покоя ни днем, ни ночью. Выставленная на Передвижной 1872 г., картина имела неслыханный до тех пор успех.

«Об этой превосходной картине много говорено и писано в свое время», рассказывает Репин. «Но и много лет спустя, когда мне случалось бывать в наших отдаленных университетских городах, где бывали наши Передвижные выставки, везде от образованных людей я слышал о «Христе» Крамского самые восторженные отзывы. У всех свежа в памяти эта сосредоточенная фигура Христа, осененная дрожащим светом зари, — кругом холодные сухие камни» [226].

Крамской был самый умный, самый культурный из русских художников своего времени. Это признавали все, об этом открыто говорили и писали. Репин разделял это общее мнение: «Все, что говорил он, было обдумано и умно. Некоторые художественные критики писали целые статьи по его инструкции или развивая его мысли, или цитируя его письма. Справедливость требует сказать, что пристрастия в его оценке чужого труда никогда не было. Он был неподкупно честен и справедлив в приговорах, даже в отношении врагов своих [227]. Действительно, его письма, статьи, воспоминания свидетельствуют об остроте его критических отзывов и необычайной верности прогнозов. Он был наделен от природы всем, что необходимо для лидера крупнейшей художественной группировки: огромной силой воли, редкой работоспособностью, солидными теоретическими знаниями, большим практическим опытом. При этом он был популярнейшим из художников, прославившимся в двух областях искусства, предполагающих наличие особенно тонкого интеллекта и незаурядного ума — в области картин сложного идейного содержания и в области портрета. О том, что такое была работа Крамского над заказным портретом, красочно рассказывает Репин.

«Главный и самый большой труд его — это портреты, портреты, портреты. Много он их написал, и как серьезно, и с какой выдержкой. Это ужасный, убийственный труд. Могу сказать это по некоторому собственному опыту. Нет тяжелее труда, как заказные портреты. И сколько бы художник ни положил труда, какого бы сходства он ни добился, портретом никогда не будут довольны совсем. Непременно найдутся смелые, откровенные и умные люди, которые громче всех скажут, при всей честной компании, что портрет никуда не годится.

И этот последний громовой приговор так и останется у всех в памяти, и будет казаться самым верным. Все прочие красивые разговоры — комплименты художнику велись, конечно, для приличия, для хорошего тона, а один Иван Иванович сказал сущую правду»[228].

Эта желчная реплика, относящаяся к эпохе самого пышного расцвета портретного искусства Репина, не только раскрывает творческие муки Крамского, ненавидевшего свою злополучную специальность, но и объясняет, почему сам Репин так часто жаловался в письмах на одолевавшие его портретные заказы.

Ведя в течение 10 лет дела Передвижных выставок, Крамской был фактически главою всей организации, которую поставил на невиданную высоту. Пользуясь обширными связями в высших административных и аристократических кругах, приобретенными благодаря тем же портретным сеансам, он личным влиянием и неустанной искусной пропагандой добился признания передвижников в таких сферах, которые и по положению и по рождению должны были бы, казалось, быть настроенными к ним резко враждебно.

Для Репина Крамской был непогрешимым судьей и подлинным учителем. Его воспоминания о Крамском, написанные под свежим впечатлением смерти художника, — лучшее, что сказано когда-либо о нем. Одну главу воспоминаний он так и назвал: «Учитель». Здесь в каждой строке чувствуется нежное чувство к нему, глубокая признательность, восхищение его необычайным умом и всей деятельностью, и снисходительность к недостаткам.

Особенно много места он уделяет его неосуществленному за ранней смертью замыслу—картине «Радуйся, царь Иудейский», задуманной еще в 1874 г. В ней Крамской хотел показать, «как бессмысленная, грубая, развратная толпа издевается над высшими проявлениями человеческого духа: задетый за живое проповедью самоотречения, животный мир наслаждается местью над беззащитным проповедником общего блага и забавляет этим свою отупелую совесть». Идея эта так овладела художником, что он бросил все дела, заказы, даже семью, чтобы всецело отдаться картине. Долго носясь с нею, обдумывая каждую ее деталь, он был уверен, что в какой-нибудь год легко справится с задачей, переехал в 1876 г. в Париж, нанял мастерскую и приступил к работе над огромным холстом. За девять месяцев картина не была закончена даже в рисунке; пришлось возвращаться в Петербург и снова браться за опостылевшие заказы. Вместе с растущей репутацией росла и его материальная обеспеченность, давшая ему возможность выстроить под Петербургом роскошную дачу и при ней особую громадную мастерскую, в которой он продолжал работать над картиной. Но с последней что-то не ладилось, и Крамской к ней охладел. Репин видел причины этого в общей перемене жизни и обстановки. Крамской

стал не тот, жил иными интересами, завел роскошную квартиру, с дорогими портьерами, коврами, античной бронзой. Кабинет его внизу по внешности напоминал кабинет государственного человека, мецената или банкира.

«Он сильно изменился за последние восемь лет, — писал о нем Репин в 1888 г. — На вид ему можно было дать уже 70 лет, а ему не было еще и 50. Это был теперь почти совсем седой, приземистый от плотности, болезненный старик. О радикале и помина не было.

«Находясь постоянно в обществе высокопоставленных лиц, с которых он писал портреты, он понемногу усвоил себе их взгляды, вместе с внешними манерами. Он давно уже стыдился своих молодых порывов либеральных увлечений и все более и более склонялся к консерватизму. Под влиянием успеха в высшем обществе в нем сильно пробудилось честолюбие. Он более всего боялся теперь быть не «комильфо». По обращению он походил теперь на тех оригиналов, которые платили ему по 5 000 руб. за портрет. В рабочее время он носил необыкновенно изящный длинный серый редингот, с атласными отворотами; последнего фасона туфли и чулки самого модного алого цвета старых кафтанов XVIII века. В манере говорить появилась у него сдержанность, апломб и медленное растягивание фразы. О себе самом он часто говорил, что он стал теперь, в некотором роде, «особой» [229].

Вспоминая сердечные и трогательные похороны Крамского, Репин заканчивает свои воспоминания горячей апологией: «Мир праху твоему, могучий русский человек, выбившийся из ничтожества и грязи захолустья. Сначала мальчик у живописца на побегушках, потом волостной писарь, далее ретушер у фотографа, в 19 лет ты попал, наконец, на свет божий, в столицу. Без гроша и без посторонней помощи, с одними идеальными стремлениями, ты быстро становишься предводителем самой даровитой, самой образованной молодежи в Академии художеств. Мещанин, ты входишь в совет Академии, как равноправный гражданин, и требуешь настойчиво законных прав художника. Тебя высокомерно изгоняют, но ты с гигантской энергией создаешь одну за другой две художественные ассоциации, опрокидываешь навсегда отжившие классические авторитеты и заставляешь уважать и признать национальное русское творчество. Достоин ты национального монумента, русский гражданин-художник!» [230].

Имея во главе такого вождя, передвижники не могли не процветать. Их выставки были событием, долго волновавшим интеллигентские круги Петербурга и Москвы, а продвижение их в провинцию было настоящим триумфом. Для популяризации искусства в широких слоях Передвижные выставки сделали чрезвычайно много. Можно вообще сказать, что до их появления в провинциальных центрах, там знали об искусстве больше по наслышке, да по журналам. С появлением

передвижников начали возникать сперва частные собрания картин, а затем и небольшие местные картинные галлереи, воспитывавшие вкус к искусству и выдвигавшие юные дарования.

Эти выставки встречались как в столичных городах, так и на местах, подавляющей частью публики не просто как долгожданное, радостное событие, но и как источник поучения, своего рода популярный университет, несший из центра знания, будивший мысль, а главное — поддерживавший неугасавшую оппозиционную искру. Только крайне реакционно настроенные единичные лица, ибо о целых группах не было и речи — губернаторы, архиереи, предводители дворянства, помещики-зубры — относились неодобрительно к отдельным картинам, таким, как «Сельский крестный ход на Пасхе», Перова, или «Земство обедает», Мясоедова, или «Протодиакон», Репина.

Для успеха передвижников было, однако, недостаточно одной энергии и организаторского таланта Крамского. Своего головокружительного успеха они не достигли бы, если бы у них не было своего влиятельного критика-пропагандиста, не в великосветских салонах, а в прессе. Такого критика они обрели в лицо Владимира Васильевича Стасова, доделавшего дело Крамского, подведшего под передвижничество прочную теоретическую базу и поднявшего выставки на ту высоту, на которой они стояли в течение доброй четверти века.

Ге верил, что один человек был в состоянии повернуть ход истории культуры, если обладал достаточно зычным голосом, был неразборчив в аргументации и имел аудиторию, готовую слушать его, разиня рот. Таким человеком он считал Стасова, по его словам, не любившего искусства. Кто же этот сверхчеловек, исполин, порвавший со всеми традициями и заставивший Россию следовать за собой, непререкаемый авторитет для большинства, сомнительный деятель для меньшинства, пророк для верующих, злой гений для непризнающих?

Надо ли говорить, что никакому подлинному исполину духа не под силу поворачивать рычаги истории, если почва для этого не подготовлена всем ходом событий. Но для данного поворота все уже достаточно созрело: столетний дуб российского искусства, насажденный в Петербурге в середине XVIII века, к 60-м годам XIX века основательно подгнил, покривился и ежеминутно грозил рухнуть. Стасов его только подтолкнул, но толкнул без малейшего колебания, с исступленностью изувера, убежденного в своей правоте. Так действовали древние основатели религий. И для Стасова искусство было религией, только для него он жил, только им дышал. Почему же Ге считал, что Стасов не любил искусства? Потому, что Стасов любил не то искусство, которое любил Ге, и не так его любил.

Уже то, что Стасов, боготворя Брюллова, в юношеские годы едет к нему, умирающему, в Рим,—говорит о его недюжинной натуре. Та

сила ненависти, которая через девять лет сменила его восторженное преклонение, только свидетельствует об исключительной страстности этого человека в вопросах искусства, бывшего для него не только поводом для литературной болтовни, не сюжетом для очередного фельетона, как для большинства пишущих об искусстве, а всем смыслом его существования. Мы тем глубже ненавидим, чем пламеннее некогда любили. Никто не любил столь беззаветно, как Стасов, и едва ли кто ненавидел с такой силой, как он. Самые большие его привязанности—Мусоргский и Репин, ибо Стасов одинаково любил и музыку и живопись. И то, что он первый понял и оценил как Мусоргского, так и Репина, оценил тогда, когда никому и в голову не приходило придавать им какое-либо значение, показывает, что он любил искусство и ценил его по-своему не меньше, чем Ге, а по своей художественной «одержимости» он несомненно оставил последнего далеко позади себя: Ге ведь тоже проповедывал, он тоже был «учителем», хотя и более сдержанным, равнодушным, чем неистовый Стасов. Это стасовское неистовство, его ненависть ко всем компромиссам, принятие только абсолютно чистых установок и формул сделали из него подлинного пророка на протяжении доброй четверти века русского искусства.

Как все фанатики, он не был гибок, рубил сплеча, не отличался деликатностью, презирал сантиментальности и нежности. Поэтому он легко порывал с самыми близкими людьми, если замечал с их стороны «измену», которую видел в малейших уклонениях от их общих когда-то взглядов. Сам Стасов никогда никому не «изменял», оставаясь самим собою в течение всей своей свыше полувековой непрерывной научной и литературно-художественной деятельности. В этом его слабость, но в этом и его сила, т. к. зажигать, увлекать могут только такие неподатливые, неменяющиеся проповедники.

Стасов ждет еще своего беспристрастного биографа и его необычайная личность заслуживает многотомного исследования хотя бы уже потому, что нет области в русском искусстве, в которой он не оставил бы яркого следа своими выступлениями. Быть может более всего ему обязана русская музыка, которая без него едва ли еще скоро дождалась бы выпавшего на ее долю мирового признания. Застав в живых Глинку и юношей уверовав в его гений, он до конца своих дней стоял за глинкинскую линию в музыке, незасоряемую никакими националистическими и патриотическими тенденциями.

Очень много сделано Стасовым в области археологии, истории славянского орнамента, истории русского эпоса, но больше всего, после музыки, — в истории русской живописи. Можно без преувеличения сказать, что русская интеллигенция 70—80-х годов видела и думала в искусстве глазами и головой Стасова. В истории русского изобразительного искусства второй половины XIX века нельзя шага ступить



В. В. Стасов. 1883 г.

Русский музей

без упоминания имени Стасова, и особенно понятно, почему его жизнь, мысли и деятельность столь неразрывно сплетены с историей передвижничества, горячим апологетом которого он становится с момента возникновения этого движения и которому не изменяет до самой смерти. Понятно, что он теснейшим образом связан и с Репиным. Репина Стасов любил горячо и нежно, насколько при его суровости вообще еще оставалось в сердце место для нежных чувств. Размолвки с Репиным, которых, как увидим, было не мало, причиняли ему боль, как ни один разрыв с другими большими деятелями и друзьями — А. Н. Серовым, Балакиревым и иным. И немудрено, так как он познакомился с Репиным, когда тот был еще юным учеником Академии, между тем как Стасову

стукнуло уже 50. Он считал, что выпестовал Репина, направлял его всю жизнь по тому пути, который признавал единственно верным, единственно ведущим к цели, и в значительной степени приписывал себе удачу некоторых из репинских достижений.

Репин отвечал ему тою же привязанностью, но т. к. он был по природе более мягок и склонен к нежности, то в его любви было более интимных и сердечных нот, он ближе к сердцу принимал все размолвки, болея душой о них, конфузливо выжидая момента, когда можно будет итти на мировую. И Репин всегда первый шел на мировую. Естественно, что взаимоотношениям Стасова и Репина в биографии последнего по необходимости должно быть уделено не малое место.

Что Стасов беззаветно любил искусство, в этом едва ли можно сомневаться, но понимал ли он его, был ли он настоящим «знатоком и ценителем» искусства?

Есть две категории понимания искусства: можно понимать художественное произведение, знать ему настоящую цену, независимо от личных симпатий и вкусов, понимать и ценить во всеоружии объективности, абсолютно беспристрастно, как может и должен ценить искусство знающий, опытный и толковый директор художественной галлереи, обязанный пополнять вверенное ему собрание не тем, что ему самому нравится, а тем, что заслуживает включения в это собрание, независимо от его личных вкусов и, быть может, даже наперекор им; и можно понимать и ценить художественное произведение с точки зрения своих симпатий и антипатий, ценить глубоко субъективно, как ценят чаще всего сами художники, признающие только то, что им родственно и близко.

Стасов был ценителем скорее этой второй категории, ценителем в высшей степени субъективным, а потому и пристрастным. Он категорически отвергал все, что не укладывалось в его, стасовские, художественные рамки. А рамки эти были достаточно узкими, поэтому и суждения, при всей их яркости, бывали односторонни. Обладатель стройного, целостного, глубоко продуманного мировоззрения, Стасов был до такой степени убежден в правоте своих взглядов, что не допускал и мысли не только о прямой измене им, но даже о их легком видоизменении, почему он за 50 лет своей лихорадочной деятельности в сущности вовсе не эволюционировал. Гибкости он не прощал и своим друзьям, считая всякую эволюцию компромиссом и оппортунизмом. Отсюда все огорчения и расхождения.

Кто был прав и кто виноват в этих размолвках? Люди обычно ссорятся из-за пустяков, за которыми не всегда видны действительные, более глубокие причины разрывов. Каждому кажется, что прав он один. Размолвки Репина со Стасовым всегда как-то неожиданно свали-

вались на обоих и развивались стихийно, в порядке обмена письмами. Ни одна сторона не хотела уступать: Стасов был особенно непреклонен, но сохранял спокойствие и выжидал; Репин обижался, кипятился, но быстро шел на попятный. Прав бывал то Стасов, то Репин — неправы бывали и оба. Здесь сознательно уделено много места этим размолвкам, ибо взаимоотношения величайшего русского художника своего времени и крупнейшего критика, бывшего в то же время и его интимнейшим другом, не могут нас не интересовать.

Не утратил ли Стасов своего значения для наших дней? Перечитывая четыре тома полного собрания его сочинений, множество статей и заметок, не вошедших в них, и особенно сотни его писем, убеждаешься в том, что его роль в истории русской культуры далеко недооценена и до сих пор.

Надо со всей решительностью сказать, что ни до него, ни после него на фоне русской литературно-художественной общественности не появлялось такой огромной фигуры, как Стасов. Не так давно, в дни процветания формалистских течений, Стасова свалили в одну кучу со всем т. н. «хламом», наследием от предыдущих эпох — с гипсами Академии художеств, с реализмом, с передвижниками и прежде всего с самим Репиным.

Но кто же был потребителем того огромного числа картин, которые писались и выставлялись на ежегодных выставках передвижников?

Здесь мы наталкиваемся на факт, не имеющий прецедентов во всей истории западноевропейского искусства. Публика толпами шла на эти выставки, но не покупала на них ничего. Подавляющее большинство завсегдатаев выставок принадлежало к мелкобуржуазной интеллигенции, не имевшей средств для покупки картин. Провинциальные толстосумы были еще слишком серы, чтобы раскачаться на такую покупку, а столичные коллекционеры насчитывались единицами. Но передвижники решительно родились под счастливой звездой. Если Крамской был их духовным вождем, а Стасов апологетом, то в лице Третьякова они нашли своего единственного потребителя и верного покупателя. Без Крамского и Стасова они едва ли столь блестяще справились бы со своей задачей, но без Третьякова они не просуществовали бы и нескольких лет. Он ежегодно скупал все самое значительное и сильное, что появлялось на Передвижной, и его примеру, из чванства и ревности, начали следовать некоторые петербургские и московские денежные магнаты, понемногу сколачивавшие маленькие картинные собрания.

Павел Михайлович Третьяков (1832—1898), крупный коммерсант-мануфактурист, создатель единственной в мире по своему богатству и значению национальной картинной галлереи, — заслуживает того, чтобы в истории русского искусства и особенно в жизнеописании Репина, его близкого друга и почитателя, ему было отведено почетное место. Он не был похож на своих собратьев — московских купцов, прославившихся блажью и дикостью нравов. Принадлежа к той части купечества, которая уже получила образование и европеизировалась, он был лишен и снобизма, отличавшего даже самых культурных представителей коммерческой знати. Подражавшие ему купцы-снобы покупали картины из чванства, ничего в них не понимая, не любя их и интересуясь только модными именами. Им важно было, чтобы вся Москва о них говорила: «Знай наших!».

Третьяков не любил шума и больше всего боялся, что его имя будут «трепать» в газетах. Он был даже против появления в газетах статей о его галлерее. Начав с коллекционирования гравюр и голландских картин, он в 1856 г. покупает первые русские картины, не сходя с тех пор с этого пути. В 1858 г. он приобретает «Искушение» Шильдера, в 1861 г. «Привал арестантов» Якоби, в 1862 г. — скандализирующий всю Москву «Крестный ход» Перова. В том же году он ведет переговоры с Ф. И. Прянишниковым о приобретении его собрания. В 60-х годах Третьяковская галлерея уже была известна не только в Москве и Петербурге, но и в провинции. Наконец, в 1870 г. Третьяков твердо решает передать свою галлерею городу Москве, но и до этой передачи делает ее публичной, предоставляя в нее широкий доступ публике, которая, в отличие от Эрмитажа, могла приходить сюда и в косоворотках и в сапогах.

Третьяков покупал не только то, что ему лично нравилось, но и то, чего он не любил, но считал нужным для галлереи. С появлением Передвижных выставок он становится их горячим сторонником, ибо уже добрых 15 лет покупал только картины такого же радикально-обличительного характера. С этих пор он принципиально не приобретает произведений нерусской школы.

Художники высоко ценили исключительный критический глаз Третьякова, считая его единственным безапелляционным судьей своих произведений. Не дожидаясь выставок, он ходил по квартирам художников — тогда еще ни у кого не было специальной мастерской, — роясь в их папках, просматривая привезенные с лета работы, пристально вглядываясь в неоконченные еще картины. Эти неожиданные посещения глубоко волновали всех, наполняя гордостью сердце. Так неожиданно явился он, как мы видели, и к Репину, у которого тут же купил два этюда.



П. М. Третьяков. 1883 г.

Третьяковская галлерея

Он охотно советовался с художниками, мнение которых ценил, хотя и не всегда с ними соглашался. В определенные периоды у него были постоянные советчики, с которыми он дружил. В конце 50-х и начале 60-х годов то был А. Г. Горавский (1833—1900), смененный позднее А. А. Риццони (1836—1902). В начале 70-х годов последний уступает место Крамскому, затем Чистякову, а с 1877 г. на первый план выступает Репин, с которым Третьяков был особенно близок. Не было воскресенья, которого он не проводил бы в уютной репинской квартире, в Теплом переулке. Эта близость была предметом зависти со стороны большинства московских художников и только увеличила то враждебное отношение к Репину, которое выросло на почве художественной ревности.

У Третьякова была только одна слабость, хорошо всем известная и поэтому обычно учитывавшаяся: он любил поторговаться, как следует, по-настоящему, по-московски. Случалось, что он наотрез отказывался купить вещь, если автор не соглашался на пустячную уступку. Отсюда вечная торговля с Репиным, выводившая последнего временами из равновесия.

Как все это было непохоже на западноевропейские нравы. Там не было передвижничества,—явления чисто русского, но поворот от академизма к бытовому реализму обозначился после 1848 г. во всем европейском искусстве. Зачинателем этого движения, как мы видели, был Густав Курбэ. Из Франции реализм перекинулся быстро во все страны и прежде всего в Германию, где почва для него была подготовлена выступлениями Менцеля (1815—1905). Но после радикальных картин Курбэ их немецкие перепевы звучат довольно наивно. Даже наиболее решительный, Кнаус (1829—1910), не дал ничего, равносильного по впечатлению и заданию «Каменоломщикам» Курбэ. Все это были более или менее невинные жанровые сценки, отмеченные юмором, но далекие от того бичевания социальных язв, которое составляло главную особенность и силу русских реалистов-передвижников. Надо прямо сказать, что «Крестный ход» и «Чаепитие в Мытищах», Перова, «Бурлаки» и «Крестный ход», Репина, «Монастырская гостиница», Корзухина, — явления, конечно, иного порядка, чем сладкие народные жанры Вотье, Дефрегера и их бельгийских и итальянских современников. Даже «Каменоломщики» Курбэ не достигают их пафоса и обличительной мощи.

Непохожи были также условия художественного рынка в России и на Западе. Там буржуазия давно забрала силу и, празднуя победу, щедро скупала всю лучшую художественную продукцию с многочисленных тогда уже выставок. Не мало приобретали и музеи. В России только и были две выставки в году, вовсе не было музеев, аристократия давно уже вообще ничего не покупала, а поднимавшаяся промышленная буржуазия еще не доросла до сознания ценности искусства, будучи далека от соблазна украшать им свою тусклую жизнь. В это время и появляется Третьяков, давший русскому художнику то, чего ему не могли дать ни двор, ни служилая знать, ни все еще малокультурное купечество — рынок, на который он нес свои картины. Третьяков один заменил ему недостающие музеи и частные собрания.

На этих трех китах — Крамском, Стасове, Третьякове — держалось все благополучие передвижничества, несмотря на то, что само это движение было уже вполне подготовлено. Третьяков не мог покупать все и у всех; он выбирал лучшее; и у членов и особенно экспонентов передвижных выставок было множество вещей, которых он никак не мог поместить в свою галлерею. Авторы их кое-как все же существо-

вали за счет выставочных дивидендов, которые из года в год росли, принося художнику, много работавшему и выставлявшему, сумму, обеспечивавшую ему сносную жизнь. Остальное он дорабатывал мелкими продажами, повторениями, заказами.

Расцвет Передвижных выставок падает на 70-е и 80-е годы. С середины 90-х годов они постепенно начинают терять свое значение и ведущая роль переходит к другим организациям. Прежде всего, с реформой Академии поднимается значение реформированных академических выставок, а когда возник «Мир искусства», все наиболее свежее и талантливое перешло на его выставки. Ряды передвижников редели, основоположники движения дряхлели и писали картины, вызывавшие только улыбку, молодые таланты откололись. Но наибольшим ударом для передвижников был выход из Товарищества Репина. Подробности об этом разрыве, поведшем за собою и долголетний разрыв со Стасовым, будут изложены в своем месте.

Глава XIII

РАСЦВЕТ ТВОРЧЕСТВА

(1883 — 1885)

Долгожданный переезд в Петербург совершился только в сентябре 1882 г.[231]. Квартира была нанята на Екатерингофском проспекте, в доме 24/26, примыкающем к Коломенской части, не доезжая Калинкина моста, о чем Репин подробно сообщает Третьякову из Петербурга, описывая удобства и неудобства своего нового жилища[232].

Мы знаем, почему Репина так тянуло в Петербург: этот город не был только «брюхом» России, как Москва, в нем сосредоточена была передовая мысль страны, тогда как Москва была центром консервативных и националистических течений. Петербург — средоточие западников; Москва — родина славянофилов; в Петербурге народовольцы, в Москве — хоругвеносцы; «Гражданин» петербургского изувера Мещерского никакого веса там не имеет и никто его всерьез не принимает, «Московские ведомости» московского мракобеса Каткова — на-

иболее читаемая газета Москвы и наивлиятельнейший орган всей русской прессы вообще: скоро Катков будет уже вмешиваться в дела правительства, сменять министров, и ставить своих. Так сместит он Бунге и поставит Вышнеградского.

Слыханное ли в Москве дело, чтобы не просто рядовые интеллигенты,—профессора, адвокаты, врачи,—а тайные советники были постоянными сотрудниками оппозиционных органов печати и открыто проповедывали борьбу с язвами русской жизни, восхваляя десятки лет картины, бичевавшие эти язвы? А таким тайным советником был Стасов, друг Репина и тайный покровитель политических ссыльных, постоянно толпившихся в его кабинете в Публичной библиотеке и находивших убежище у него дома. Существует мнение — оно высказывалось и в печати — будто Репин был всегда аполитичен, будто ему было безразлично, изображать ли арест пропагандиста, сходку нигилистов, последние минуты политического осужденного, или царя, говорящего речь волостным старшинам, царскую фамилию, сановников и генералов в торжественном заседании Государственного совета. Мнение это глубоко несправедливо по отношению к художнику и в корне неверно. Основанное на поверхностном знании «трудов и дней» мастера и на соблазне перенести свойственную ему переменчивость в настроениях на самое существо его мировоззрения и убеждений, оно ставит под сомнение их стойкость, почему должно быть отвергнуто в самой категорической форме уже просто потому, что решительно противоречит фактам и документам.

Мы видели, что уже в Чугуеве, вскоре по возвращении из-за границы, Репин пишет картину, изображающую, как жандармы с шашками наголо, везут, куда приказано, «политического преступника». В 1878 г., поселившись в Москве, он пишет картину «Арест пропагандиста». Насколько эта тема его волнует и захватывает, видно из значительного числа подготовительных работ к ней, — рисунков, эскизов, набросков. Окончив в 1878 г. первый вариант картины, бывшей в Цветковской галлерее и перешедшей из нее в Третьяковскую, он в течение следующих 12 лет непрерывно возвращается к тому же сюжету, перерабатывая его заново, в поисках большей выразительности и убедительности. В результате появилась картина, уже с 1880 г. не сходившая у него с мольберта и законченная в 1889 г. Репин так и подписал ее: «1880 — 1889».

Этой мыслью он был одержим не менее, чем «Крестным ходом» и «Не ждали», и знаменательно, что 1 марта 1881 г. не только не остановило его оппозиционного пыла, как это случилось с подавляющим большинством буржуазной интеллигенции, но, напротив того, укрепило его еще более. Сравнение обеих картин и многочисленных рисунков к ним, бывших в собраниях Ермакова, Левенфельда и др., показывает,



Арест пропагандиста. 1880—1889 гг

Третьяковская галлерея

как созревала его первоначальная мысль, как из случайной «интересной темы» она выросла в суровый приговор царскому засилию, в жуткую летопись эпохи реакции.

В 1883 г. Репин написал «Сходку нигилистов», живописную, красивую по пятнам и выразительную картину. Автору полностью удалось передать атмосферу конспирации и революционную динамику сходки, чему в значительной степени содействует широкое полузаконченное письмо картины. В ней однако нет тех портретов народовольцев — Софьи Перовской, Кибальчича, — которых искала в действующих лицах публика.

Еще одна большая революционная тема занимала Репина после 1 марта—«Исповедь перед казнью». Если бы художник не был в то время до обмороков занят окончанием «Крестного хода», а затем работой над «Не ждали» и «Грозным», не оставлявшими ему буквально свободного часа для других вещей, эта картина могла бы вылиться в шедевр чисто репинской психологической углубленности. К сожалению, она осталась только в картине-эскизе Третьяковской галлереи, но эскизе, настолько впечатляющем, что когда Стасов увидал его в московской мастерской Репина, он пришел в неистовый восторг и нашел, что лучшего художник еще ничего не создавал.

Сохранившиеся рисунки к картине помечены 1882 г., к которому она и относится. Обычно она неправильно датируется 1886 г., на основании имеющейся на ее обороте дарственной надписи Репина: «1886 г. 1 апреля. Николаю Максимовичу Виленкину». Это первый владелец картины, у которого ее купил Третьяков.

Первоначальная композиция состояла из трех фигур — революционера, священника и тюремщика. Революционер был юноша, безусый, не в халате, а в обычном костюме. Упитанный, с толстым брюхом, священник в скуфье был обращен в 3/4 к зрителю, почему Репину можно было поиграть на его экспрессии. В последнем варианте остались только двое: революционер — более пожилой, в халате, и — священник. Первый обращен к зрителю, второй стоит спиной. Все внимание зрителя приковано к тому, над кем через несколько мгновений совершится казнь. Темный силуэт в камилавке, с крестом в руках, — только символ. Революционер с гордо вскинутой головой смотрит на попа и явно говорит: «Чего ты, батя, стараешься? Как тебе не стыдно?»

В. Д. Бонч-Бруевич, после одного из посещений Третьяковской галлереи, следующим образом характеризует впечатление, которое производили ее главные картины на людей его поколения:

«Еще нигде не описаны те переживания революционеров, те клятвы, которые давали мы там, в Третьяковской галлерее, при созерца-



Перед исповедью. 1882 г.

Третьяковская галлерея

нии таких картин, как «Иван Грозный и сын его Иван», как «Утро стрелецкой казни», как «Княжна Тараканова», как та картина, на которой гордый и убежденный народоволец отказывается перед смертной казнью принять благословение священника. Мы созерцали и «Неравный брак», рассматривая его как вековое угнетение женщины, подробно останавливались и на «Крахе банка» и на «Крестном ходе», часами созерцали военные, жестокие и ужасные эпопеи Верещагина и долго-долго смотрели на судьбу политических, — нашу судьбу — «На

этапе», и близко понимали «Бурлаков» и тысячи полотен и рисунков из жизни рабочих, крестьян, солдат, буржуазии и духовенства».

Из восьми перечисленных здесь картин четыре принадлежат Репину. Их число могло бы быть увеличено еще на три: «Сходка нигилистов», «Не ждали», «Под жандармским конвоем». Не достаточно ли это говорит в пользу неслучайности революционных тем у Репина?

Насколько органическим, неслучайным было оппозиционное настроение Репина уже в Москве, видно из его гордого ответа Третьякову, предложившему ему писать портрет Каткова:

«Ваше намерение заказать портрет Каткова и поставить его в вашей галлерее не дает мне покоя и не могу не написать вам, что этим портретом вы нанесете неприятную тень на вашу прекрасную и светлую деятельность — собирания столь драгоценного музея. Портреты, находящиеся у вас теперь, между картинами, имеют характер случайный, они не составляют систематической коллекции русских деятелей, но за немногими исключениями представляют лиц, дорогих нации—ее лучших сынов, принесших положительную пользу своей бескорыстной деятельностью на пользу и процветание родной земли, веривших в ее лучшее будущее и боровшихся за эту идею. Какой же смысл поместить тут же портрет ретрограда, столь долго и с таким неукоснительным постоянством и наглой откровенностью набрасывавшегося на всякую светлую мысль, клеймившего позором всякое свободное слово? Притворяясь верным холопом, он льстил нелепым наклонностями властей к завоеваниям, имея в виду только свою наживу. Он готов задавить всякое русское выдающееся дарование, составляющее, без сомнения, лучшую драгоценность во всяком образованном обществе, — прикидываясь охранителем «государственности». Со своими турецкими идеями полнейшего рабства, беспощадных кар и произвола властей, эти люди вызывают страшную оппозицию и потрясающие явления, как, например, 1 марта. Этим торгашам собственной душой все равно, лишь бы набить себе карман. Довольно! Неужели этих людей ставить наряду с Толстым, Некрасовым, Достоевским, Шевченко, Тургеневым и другими?

«Нет, удержитесь, ради бога...»[283].

Что предносилось Репину, когда он вначале 1881 г. писал, как мы видели выше, Стасову о своем намерении, перебравшись в Петербург, приступить к осуществлению давно задуманных картин, — «из самой животрепещущей действительности, окружающей нас, понятной нам и волнующей нас более всех прошлых событий»[284].

Есть все основания считать, что в тайном списке этих будущих картин была и «Сходка нигилистов» и «Не ждали»,—картина, к которой он приступил немедленно по своем водворении в Петербурге и окончании здесь «Крестного хода».

Что Репин так именно был настроен, видно из целого ряда писем его того времени к Стасову. Вскоре после грандиозных похорон Достоевского, собравших пол-Петербурга, Стасов сообщает ему о разных петербургских новостях, ни словом не упомянув о Достоевском.

«Говоря о разных несчастиях и утратах, вы ни слова не пишете о похоронах Достоевского. Я понимаю вас. Отдавая полную справедливость его таланту, изобретательности, глубине мысли, я ненавижу его убеждения. Что за архиерейская премудрость! Какое застращивание и суживание и без того нашей неширокой и полной предрассудков, спертой жизни. И что это за симпатии к монастырям! (Братья Карамазовы). От них, де, выйдет спасение русской земли. И что это за грубое обвинение интеллигенции. И эта грубая ненависть к полякам и доморощенное мнение об отжившем, якобы, тлетворном Западе, и это поповское прославление православия... и многое в этом роде: противно мне, как сам Катков. Ах, как упивается этим Москва. Да и петербуржцы наши сильно поют в этот унисон — авторитет пишет, как сметь другое думать! Ах, к моему огорчению, я так разошелся с некоторыми своими друзьями в убеждениях. что почти один остаюсь. И более, чем когда-нибудь верю только в интеллигенцию, только в свежие веяния Запада (да не Востока же, в самом деле!). В эту жизнь, трепещущую добром, правдой и красотой. А главное — свободой и борьбой против неправды. насилия, эксплоатации и всех предрассудков» [235].

Или еще:

«Прочтите критику газеты «Русь» о девятой нашей выставке: достается и мне и вам (№ 25 и 26). Что за бесподобный орган! О, Русь, Русь, куда мчишься? Не дальше, не ближе, как вослед «Московских ведомостей», по их проторенной дорожке. При-ка-за-ли, вероятно. Нет, хуже, — теперь это серьезно убежденный холоп по плоти и крови» [236].

Когда Стасов обронил как-то, в сердцах, мысль, что часть русского народа все еще нуждается в единоначалии, он возражает ему, — деликатно, но твердо:

«А знаете ли — по секрету, между нами, — мне не нравится эта ваша мысль: что значительная часть народа нашего все еще слишком нуждается, чтобы взялся один и приказал и указал, и тогда будет толк. Сильно сомневаюсь я в этом одном. И где вы его добудете? Кому поручить, кому безусловно поверить, что он знает этого одного. Из какого лагеря будет он? И почему вы уверены, что этот один будет затевать только новое и не будет стремиться сделать все попрежнему, по-старинному? А по моему, ум хорошо, а два лучше. Национальные дела слишком сложны, чтобы их следовало доверять одному кому-то. Времени

было много, могли бы выбрать не одного. И что за страсть наша лезть непременно в *кабалу каприза одного*, вместо того чтобы целым обществом дружно, сообща вырабатывать вещи, которые должны представлять всю нацию разносторонне... Право, это что-то похоже на наших московских мыслителей. Я все еще не верю, чтобы за это ратовали вы, наш честный, наш благородный рыцарь добра и правды» [237].

Эти и другие аналогичные мысли, разбросанные в многочисленных письмах Репина, свидетельствуют о том радикальном настроении, с которым он ехал в Петербург в эпоху самой чудовищной реакции, водворившейся в России. Крестный ход, над которым он работал всю первую зиму в Петербурге, окончательно его измучил.

«Я так теперь работаю, так устаю, что даже нервы ходят ходуном» пишет он Стасову в начале 1883 г. [238]. Давно уж стремясь за границу, Репин еще в Москве, осенью 1881 г. мечтает об этой поездке.

Мамонтов привез ему из-за границы фотографию с головы знаменитого «Эзопа», любимейшего репинского произведения Веласкеса; он тотчас же делится своей радостью со Стасовым.

«С. И. Мамонтов действительно привез мне голову Веласкеса с Эзопа, в натуральную величину. Я знаю хорошо по фотографии всю эту фигуру и страстно ее люблю. Теперь эта фотография стоит у меня в мастерской и я наслаждаюсь ею. Но я предпочитаю маленькую фотографию, — эта мне кажется несколько испорчена ретушью, особенно левая щека. А уж если не на будущий год (м. б., переездка в Петербург и московская выставка помешают мне), то на 83-й я во что бы то ни стало буду в Испании и в Голландии, — непременно. Да, теперь я буду наслаждаться ими уже с полным сознанием их прелестей и достоинств, ибо только теперь вполне понимаю и обожаю их».

Заграничную поездку Репин и Стасов давно уже решили совершить совместно: каждый считал, что из совместных осмотров знаменитых картинных галлерей Европы он извлечет больше пользы, чем при осмотрах в одиночку.

Путешествие продолжалось около полутора месяцев, в течение второй половины мая и июня. Маршрут был установлен такой: Берлин. Дрезден, Мюнхен, Париж, Голландия, Мадрид. Венеция, Рим. Весь этот план был осуществлен, за исключением поездки в Рим: наступила такая жара и путешествие так утомило, что в Венецию решено было дальше не ехать, а возвращаться домой.

В берлинском музее для Репина все покрыл портрет адмирала Борро, приписывавшийся в то время Веласкесу [239]. Фотография с этого изумительного произведения, — одного из лучших образцов портретного искусства вообще, — всегда висела в репинской мастерской Сикстинская мадонна в дрезденском Цвингере, впервые им увиденная,

ему совсем не понравилась: «Сколько я ни старался в Дрездене, не мог уразуметь ни ее красоты, ни величия», писал он о ней П. М. Третьякову. «Искусство его мне кажется рассудочным, сухим и архаичным, по форме и цветам — грубым».

Парижский Салон ему показался еще ужаснее, чем в былые времена; он называет его «пустыней хлыщества, шарлатанства, манерности, на всякие лады, и бездарности» [240].

В Париже он попал на годовой поминальный митинг у стены коммунаров кладбища Пер-Лашез и написал на эту тему прекрасную небольшую картину, находящуюся в Третьяковской галлерее.

От Голландии Репин ждал большего:

«Рембрандта у нас есть лучшие образцы; а большие его, столь прославленные вещи, мне не понравились; в них уже видна форсировка и стремление поразить эффектом зрителя. Это Рембрандту-то об этом беспокоиться! — Но от кого я был до сих пор и всегда буду в восторге, это от Франсуа Гальса; да и не в одной Гаге, а везде, где удавалось встретить его талантливейшие наброски, я не мог глаз оторвать. Сколько жизни!.. Да, вы совершенно правы, что этих больших художников можно вполне оценить где-нибудь в одном месте. Правда, что для Веласкеса — Мадрид, для Мурильо — Севилья (и Петербург, скажу я теперь), для Рибейры — Неаполь (и Петербург), для Рембрандта — Петербург».

Наибольшее впечатление произвел на Репина мадридский музей Прадо, где собраны все лучшие создания Веласкеса, при том в таком количестве, как нигде в другом месте. Об этом музее он пишет Третьякову из Мадрида:

«Не доезжая еще Парижа, я думал, как я плохо делаю, что буду видеть сперва новое европейское искусство, в его совершеннейших образцах, и потом поеду к маститому старцу Веласкесу; как он мне покажется бедным, старым, отсталым!.. Вышло совсем наоборот: после этого пошлого кривляния недоучек, после всей неестественной форсировки шарлатанов, Веласкес — такая глубина знаний, самобытности, блестящего таланта, скромной штудии, и все это покрыто у него глубокой страстью к искусству, доходящей до экстаза в каждом его художественном произведении. Вот откуда происходит его неоконченность (для непросвещенного глаза); напротив, напряжение глубокого творчества не позволяло ему холодно заканчивать детали; он погубил бы этот дар божий, который озарял его только в некоторые моменты; он дорожил им. И какое счастье, что он не записал их сверху, не закончил, по расчету холодного мастера! Детали были бы, конечно, лучше, но зато общая гармония образа, что способны воспринимать только исключительные натуры, — погибла бы и мы этого не

увидели бы никогда. Никогда я еще не стремился каждое утро в музей, как здесь! Но и музей же в Мадриде! Где можно так изучить Веласкеса и Тициана?! Хочется мне еще и Тициана скопировать здесь одну вещицу, хотя в маленьком размере... не знаю... Зато здесь я разочаровался в Рибейре; Мурильо мне тоже здесь не нравится, — ни одной вещи, равной нашим эрмитажным, нет»[241].

Вернувшись в Петербург к началу июля, Репин с азартом набрасывается на живопись. Он снял дачу в Мартышкине, близ Ораниенбаума, где сразу приступил к работе над новой картиной. Темой ее было нежданное возвращение домой политического ссыльного.

Сперва он остановился на следующей концепции: в скромный домик мелкобуржуазной семьи неожиданно возвращается из ссылки курсистка. Первым увидел ее еще издали, с балкона, отец, на цыпочках входящий в комнату, чтобы предупредить домашних и тем избегнуть излишнего шума и огласки. По всему видно, что дело идет не просто о возвращении по амнистии или по истечении срока, — а о побеге[242]. По мере работы Репин отказывается от ввода этой добавочной фигуры «предупреждающего», сохранившейся только в рисунке, сделанном с репинского тестя, Алексея Ивановича Шевцова[243].

Несмотря на всю выразительность фигуры она была излишней, и Репин сумел дать зрителю почувствовать ситуацию и без ее помощи: в течение какой-нибудь недели он пишет небольшую картину, в которой только четыре фигуры: входящая в комнату курсистка — очень типичная, — и три ее сестры, занятые кто чем. Вся картина написана в Мартышкине, в комнатах репинской дачи[244].

Тема эта так захватила Репина, что он не довольствуется небольшим холстом и начинает новую большую картину. После неоднократных переработок первоначальной концепции он заменяет курсистку студентом, пробывшим долго в ссылке и потому чрезвычайно изменившимся — постаревшим, обросшим бородой, осунувшимся. Первой поднимается с кресла, ему навстречу, мать, сначала не признавшая сына, потом поколебавшаяся, но еще не вполне уверенная: в следующее мгновение она его уже узнает. Сразу узнала его жена, сидящая за роялем, а вслед за ней и гимназист, бывший уже достаточно большим, когда отца забрали. Вовсе не узнала его только младшая дочь, которая и не могла его помнить. Сзади, держась за ручку только что растворенной двери, стоит недоумевающая фигура горничной, за которой виднеется безразличная голова кухарки.

Картина писалась в те же летние и осенние месяцы 1883 г., на мартышкинской даче, — прямо с натуры. Позировали все свои или близкие люди: для старухи-матери — теща Репина, Евгения Дмитриевна Шевцова, для жены — Вера Алексеевна Репина и Варвара Дмитриевна Ста-



Не ждали. 1884 г

Третьяковская галлерея

сова, дочь Дмитрия Васильевича, для девочки — Веруня Репина, для сына — Сережа Костычев (ныне профессор), а для отца — художник Табурин и некоторые другие. Горничная писана с горничной Репиных — Надежды[245].

По переезде в город, Репин продолжал работу над картиной, к тому времени уже сильно продвинувшейся. Живописной канвой—чтобы не сбиться — ему служила чудесная маленькая картина и несколько этюдов, привезенных с дачи. Но какое это было наслаждение в пер-

вый раз за всю свою деятельность писать с натуры целую картину. Репин радовался каждой детали, которую облюбовывал, и эта радость жизни, восхищение светом и цветом природы чувствуется со всей силой в картине и из нее воспринимается зрителем. Это бесспорно лучшее создание Репина и по силе выражения и по живописи. Здесь выражено все, что хотелось сказать художнику, выражено без остатка, при том в столь сдержанной и мудрой по простоте форме, как это редко когда-либо удавалось в картине, — с огромным знанием дела и изумительным художественным тактом.

9 февраля 1884 г. картина была отправлена им на XII Передвижную выставку[246] и была настоящим триумфом художника, нашедшего для нее отличное название: «Не ждали». Народ валом валил на выставку, прежде всего ища глазами новую репинскую картину. Стасов снова ликовал, — на этот раз более, чем когда-либо. Он писал в своем отчете о выставке:

«Я кончу обозрение выставки картиной Репина: «Не ждали». Я считаю эту картину одним из самых великих произведений новой русской живописи. Здесь выражены трагические типы и сцены нынешней жизни, как еще никто у нас их не выражал. Посмотрите на главное действующее лицо: у него на лице и во всей фигуре выражены энергия и несокрушимая никаким несчастием сила, но, сверх того, в глазах и во всем лице нарисовано то, чего не попробовал выразить в картине ни один еще наш живописец, в какой бы то ни было своей картине: это могучая интеллигентность, ум, мысль. Посмотрите, он в мужицком грубом костюме; по наружности, он в несчастном каком-то виде, его состарила ссылка добрых лет на 10 (ему всего, должно быть, лет 26—27 от роду), он уже седой, и все-таки вы сразу видите, что этот человек совсем не то, чем бы должен был казаться по наружной своей обстановке. В нем что-то высшее, выходящее из ряда вон. Все вместе делает эту картину одним из самых необыкновенных созданий нового искусства. Репин не опочил на лаврах после «Бурлаков», он пошел еще дальше вперед. Прошлогодний его «Поприщин», прошлогодний «Крестный ход», нынешняя его картина — все новые шаги, всякий раз по новому направлению. И я думаю, что нынешняя картина Репина — самое крупное, самое важное и самое совершенное его создание»[247].

Так, как думал Стасов, думали, конечно, далеко не все: само собою разумеется, что «Гражданин» и «Московские ведомости» не могли пройти мимо того явного сочувствия «политическим преступникам», которое бросается в глаза в «Не ждали». «Крамольный художник — пусть очень одаренный, но тем хуже! — не представляет себе людей религиозных иначе, как круглыми идиотами, и так к этому привык,

что и любезных его сердцу каторжан наделяет идиотическими лицами»

«Г. Репина наверное произведут в гении, — писали «Московские ведомости». — Жалкая гениальность, покупаемая ценой художественных ошибок, путем подыгрывания к любопытству публики посредством «рабьего языка». Это хуже, чем преступление, это — ошибка... Не ждали! Какая фальшь заключается уже в одном этом названии! Если вы не чувствуете слез, подступающих к вашим глазам при виде такого потрясающего семейного события, каково изображенное г. Репиным, то вы можете быть уверены, что причиной этому — холодная «надуманность» сюжета, преобладание незрелой мысли над поверхностным чувством. Художник не виноват, если русские политические преступники не могли возбудить в нем симпатии, как не возбуждают они ее ни в одном действительно русском человеке. Но вина его состоит в том, что он, в холодном расчете на нездоровое любопытство публики, сделал такое несимпатичное ему, полуидиотическое лицо центром целой картины[248].

Эта картина не избежала судьбы всех больших произведений Репина: он неоднократно ее переписывал уже после выставки, исправляя главным образом фигуру и особенно голову входящего. В феврале 1885 г. он пишет Третьякову:

«Не ждали» у меня наконец, только сегодня рассмотрел ее хорошо; и право — это недурная картина... Хоть бы и так оставить; но я лицо ему подработаю. Жалею, что вам сделал уступку, обидно»[249]. Третьяков и сам уже думает, что лицо входящего следовало бы переписать, в соответствии со всем тем, что высказывалось в печати: «Лицо в картине «Не ждали» необходимо переписать; нужно более молодое и непременно симпатичное. Не годится ли Гаршин?.. Теперь несколько поуспокоилось, а то все шла публика смотреть картину; многие, никогда не бывавшие в галлерее... спросят, пришла ли картина Репина, узнают, что не пришла, и уходят, не полюбопытствуя взглянуть даже, что за галлерея такая»[250].

Через два месяца Репин отправляет картину Третьякову, сопровождая ее письмом в три строчки: «Посылаю вам карт. «Не ждали», сделал, что мог. Застанет ли она вас в Москве»?[251].

Но этим дело не ограничилось. В августе 1887 г. Репин, будучи в Москве, зашел в Третьяковскую галлерею с ящиком с красками. Третьякова не было в городе, галлерея была в этот день закрыта для публики и он проработал несколько часов над «Не ждали», совершенно переписав голову входящего. Когда на следующий день Третьяков пришел в галлерею и увидал эту новую, значительно ухудшенную голову, он вышел из себя и так разнес своего камердинера Андрея[252] и его подручного, мальчика Колю[253], что они запомнили это на всю

жизнь. Он грозил их уволить обоих и слышать не желал резонных доводов опростоволосившихся слуг, говоривших, что они и думать не смели о том, чтобы остановить автора картины, человека к тому же близкого со всей семьею владельца галлереи, его давнего друга и советчика.

На другой день Репин пишет Третьякову из Петербурга: «Я заправил, что нужно, в карт. «Ив. Гр.»; исправил, наконец, лицо входящего в карт. «Не ждали» (теперь мне кажется — так) и тронул чуть-чуть пыль в «Крестном ходе» — красна была»[254].

На это письмо Третьяков ничего не ответил. Через неделю Репин, начинавший подозревать недоброе, шлет ему второе письмо, прося сообщить, как он находит поправку головы входящего. «О прочем я не спрашиваю: там сделаны почти незаметные глазу поправки», прибавляет он[255].

Третьяков был очень недоволен переделкой и было решено, что картину придется как-нибудь переслать Репину в Петербург для основательной переработки.

В московских художественных кругах в 1887 г. не мало было толков по поводу этого эпизода, сильно всех взволновавшего. Помню, юношей, страстно увлекавшимся живописью, везде бывавшим и знавшим многих художников, я не раз слыхал тогда отзывы — в числе их Вл. Маковского, А. А. Киселева, А. Е. Архипова — об «испорченной» картине. Хорошо помню и сам огромную разницу в лице «входящего», бросавшуюся в глаза после ее переработки. Ссыльный был до этого старше с виду, что многих смущало, в том числе и Третьякова; казалось, что он не сын старухи, а скорее муж. Переписанное на более моложавое, лицо его стало убедительнее, но несказанно потеряло в выражении: прежде в нем видна была могучая воля, несокрушимая энергия, о которой писал Стасов, — теперь появилось какое-то интеллегентски благодушное, конфузливое выражение, а волевые импульсы уступили место чертам безволия. Но больше всего пострадала живопись: свободно, сочно, смело набросанная голова, напоминавшая трактовку головы девочки из той же картины, сменилась детально выписанной, засушенной головой, противоречащей всему живописному ладу этого произведения.

Было ясно, что так быстро справиться с подобной задачей нельзя, — нужно длительное время и досуг. 22 июля 1888 г. Репин пишет Третьякову письмо, прося его при первой возможности прислать «Не ждали»[256]. Получив картину, он тотчас же приступил к работе[257]. Третьяков очень тревожился, зная склонность Репина перехватывать в этих случаях через край. Он просит его снять фотографию с «головы вошедшего», прежде чем приступить к работе[258].

В конце августа Репин извещал уже Третьякова, что картина почти готова: «Кажется, я наконец одолел его; оставил посохнуть и посмотрю по сухому еще».

Голова входящего стала лучше, чем непосредственно перед тем, но она хуже первоначальной: этот третий ссыльный — скорее просто хороший русский интеллигент, нежели народоволец.

По счастью, с картины в первоначальной редакции сохранилась, хорошая фотография, снятая лучшим тогдашним московским фотографом Дьяговченко, — экземпляр, поднесенный Стасову Репиным с собственноручной надписью последнего: «21 октября 1884 г.». Сравнение первоначальной и переписанной голов дает ясное представление о творческих исканиях и колебаниях всегда строгого к себе Репина. Уступая в общем первой, вторая голова все же имеет и некоторые определенные плюсы в психологической характеристике.

Картина «Не ждали» была еще далеко не кончена, когда на другом мольберте мастерской Репина давно стоял уже начатый и значительно продвинутый другой, гораздо больший по размерам холст, на котором была изображена страшная драма царя-«сыноубийцы», как первоначально называл свое произведение художник. Вот, что он сам говорил о возникновении у него первой мысли новой картины.

«Как-то в Москве, в 1881 г., в один из вечеров, я слышал новую вещь Римского-Корсакова—«Месть». Она произвела на меня неотразимое впечатление. Эти звуки завладели мною, и я подумал, нельзя ли воплотить в живописи то настроение, которое создалось у меня под влиянием этой музыки. Я вспомнил о царе Иване. Это было в 1881 г. Кровавое событие 1 марта всех взволновало. Какая-то кровавая полоса прошла через этот год... я работал завороженный. Мне минутами становилось страшно. Я отворачивался от этой картины, прятал ее. На моих друзей она производила то же впечатление. Но что-то гнало меня к этой картине, и я опять работал над ней» [259].

Репин так был увлечен своим «Грозным», что всюду выискивал лица, подходившие к его представлению о царе Иване. Жившие зиму и лето в Царском Чистяковы — Павел Петрович с семьей—рекомендовали ему старика, очень вдохновившего Репина. Старик этот был не единственным лицом, позировавшим ему для головы Грозного: он встретил однажды на Литовском рынке чернорабочего, с которого тут же, на воздухе написал этюд, найдя его необыкновенно подходящим для своего царя. Когда он писал уже самую картину, ему позировал для головы Грозного Г. Г. Мясоедов.

Царевича он писал с В. М. Гаршина, с которого сделал полуэтюд-полупортрет в профиль. Кроме Гаршина Репин писал для головы царевича еще художника В. К. Менка, черты которого также внес в картину.

«Иван Грозный» писался в течение почти всего 1884 г. и января 1885 г., писался с невероятным напряжением и затратой нервов.

«Мне очень обидно отношение ценителей к этой моей вещи. Если бы они знали, сколько горя я пережил с нею и какие силы легли там Ну да, конечно, кому же до этого дело?» [260].

Когда картина была еще в работе и далека от завершения, Третьяков уже твердо решил ее приобрести для галлереи. Ее видел и Крамской, пришедший от нее в восторг. 1 января 1885 г., отвечая на вопрос художника П. О. Ковалевского, какова будет Передвижная в этом году, он писал ему: «Что новая выставка? Не знаю, и никто не знает. То есть, мы сами до последнего момента не знаем никогда, что за выставка будет у нас. Но об одном можно сказать — это о Репине. Он написал картину большую, как Иван Грозный убил своего сына. Она еще не кончена, но то, что есть, действует до такой степени неотразимо, что люди с теориями, с системами, и вообще умные люди, чувствуют себя несколько неловко. Репин поступил по-моему даже неделикатно, потому что только что я, например, успокоился благополучно на такой теории: что историческую картину следует писать только тогда, когда она дает канву, так сказать, для узоров, по поводу современности, когда исторической картиной, можно сказать, затрагивается животрепещущий интерес нашего времени, и вдруг... Чорт знает, что такое! Никакой теории...

«Изображен просто какой-то не то зверь, не то идиот, — это лицо, главным образом, и не кончено,—который воет от ужаса, что убил нечаянно своего собственного друга, любимого человека, сына... А сын, этот симпатичнейший молодой человек, истекает кровью и беспомощно гаснет. Отец схватил его, закрыл рану на виске крепко, крепко рукою, а кровь все хлещет, и отец только в ужасе целует сына в голову и воет, воет, воет. Страшно. Ай, да Репин!» [261].

Через три недели, когда картина все еще в мастерской Репина, Крамской пишет о ней Суворину, уговаривая его во что бы то ни стало поехать к Репину и посмотреть его картину. Крамской начинает с того, что он сам шел с недоверием и недоумением:

«Что такое убийство, совершенное зверем и психопатом, хотя бы и собственного сына? Решительно не понимаю, зачем? Да еще, говорят, он напустил крови! Боже мой, боже мой! Иду смотреть и думаю: еще бы! Конечно Репин талант, а тут поразить можно... но только нервы! И что же я нашел? Прежде всего, меня охватило чувство совершенного удовлетворения за Репина. Вот она, вещь, в уровень таланту! Судите сами. Выражено и выпукло выдвинуто на первый план — нечаянность убийства! Это самая феноменальная черта чрезвычайно трудная и решенная только двумя фигурами. Отец ударил своего сына жезлом в висок! Минута, и отец в ужасе закричал, бросился к сыну,



Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 г. 1885 г.

Третьяковская галлерея

схватил его, присел на пол, приподнял его к себе на колени, и зажал крепко, крепко, одною рукою рану на виске (а кровь так и хлещет между щелей пальцев), другою, поперек за талию, прижимает к себе и крепко, крепко целует в голову своего бедного (необыкновенно симпатичного) сына, а сам орет (положительно орет) от ужаса, в беспомощном положении. Бросаясь, схватываясь и за голову, отец выпачкал половину (верхнюю) лица в крови. Подробность шекспировского комизма. Этот зверь, воющий от ужаса, и этот милый и дорогой сын, безропотно угасающий, этот глаз, этот поразительной привлекательности рот, это шумное дыхание, эти беспомощные руки! Ах, боже мой, нельзя ли поскорее, поскорее помочь! Что за дело, что в картине на полу уже целая лужа крови на том месте, куда упал на пол сын виском, что за дело, что ее еще будет целый таз — обыкновенная вещь. Человек смертельно раненый, конечно, много ее потеряет, и это вовсе не действует на нервы! И как написано, боже, как написано! В самом деле, зообразите, крови тьма, а вы о ней и не думаете, и она на вас не действует, потому что в картине есть страшное, шумно выраженное отцовское горе, и его громкий крик, а в руках у него сын, сын, которого он убил, а он... вот уже не может повелевать зрачком, тяжело дышит, чувствуя горе отца, его ужас, крик и плач, он, как ребенок, хочет ему улыбнуться: «ничего, дескать, папа, не бойся!» Ах, боже мой, вы решительно должны видеть!!!» [262].

Суворин оценил картину и написал в «Новом времени» целый дифирамб Репину [263].

Выставку посетил и Лев Толстой, приславший ему следующее письмо,— показывающее, как глубоко был он взволнован картиной:

«1 апреля 1885 г. Третьего дня был на выставке и хотел тотчас же писать вам, да не успел. Написать хотелось вот что, — так, как оно казалось мне: молодец Репин, именно молодец. Тут что-то бодрое, сильное, смелое и попавшее в цель. На словах много бы сказал вам, но в письме не хочется умствовать. У нас была геморoидальная, полоумная приживалка-старуха, и еще есть Карамазов-отец Иоанн ваш для меня соединение этой приживалки и Карамазова. Он самый плюгавый и жалкий убийца, какими они должны быть, — и красивая смертная красота сына. Хорошо, очень хорошо. И хотел художник сказать значительное. Сказал вполне ясно. Кроме того так мастерски, что не видать мастерства. Ну прощайте, помогай вам бог. Забирайте все глубже и глубже» [264].

Раздавались на выставке, конечно, и на этот раз всякие сетования, возмущения и прямая ругань. Благодаря Суворина за его статью о Репине, Крамской писал ему: «Когда я вам об этой картине писал в первый раз, я был за сто верст от вероятности услышать о ней такие отзывы, какие пришлось слышать в первый же день открытия

Например: «Что это такое? Как можно это выставлять? Как позволяют! Ведь это цареубийство»![265].

Такие голоса стали раздаваться все чаще и мало-по-малу дошли до правящих верхов. Насторожился сам Победоносцев и 15 февраля 1885 г. счел нужным довести об этом до сведения Александра III: «Стали присылать мне с разных сторон письма с указанием на то, что на Передвижной выставке выставлена картина, оскорбляющая у многих нравственное чувство: Иван Грозный с убитым сыном. Сегодня я видел эту картину и не мог смотреть на нее без отвращения... Удивительное ныне художество: без малейших идеалов, только с чувством голого реализма и с тенденцией критики и обличения. Прежние картины того же художника Репина отличались этой наклонностью и были противны. Трудно понять, какой мыслью задается художник, рассказывая во всей реальности именно такие моменты. И к чему тут Иван Грозный? Кроме тенденции известного рода, не приберешь другого мотива»[266].

Шум все усиливался. В Петербурге стали поговаривать о неизбежности запрещения картины, говорили даже, что она уже запрещена. Против Репина агитировал теперь и его бывший покровитель Исеев. Боясь, что картину запретят даже отправить в Москву, Третьяков дает Репину разные советы, и между прочим, рекомендует пойти к вел. князю Владимиру, — авось удастся хоть его убедить. Репин отвечает на это:

«Спасибо за практические советы, воспользуюсь. У великого князя я не был: не следует,—как раз натолкнешься на просьбу с его стороны — не посылать, и тогда кончено; нет, лучше выждать. Дней семь назад был у меня Дмитриев-Оренбургский, прямо от имени Исеева, — говорит, что картина запрещена уже; даже для всех изданий иллюстрированных. «Завтра вы получите формальное уведомление», сказал он, но уведомления до сих пор не было. Лемох тоже слышал от г-жи Кохановой, что картина уже запрещена и мы получим уведомление, как только здесь закроем выставку — подождем формального запрещения, тогда хлопотать начну...

«В Академии художеств проф. Ландцерт посвятил целую лекцию ученикам Академии, доказывая неверности в моей картине, анатомические и пропорций; говорят, ученики вступили с ним в спор и разбили его живым примером, составив из себя группу. Он издает особо эту брошюру, должно быть, на счет Исеича. Хлопочут! О моей рекламе заботятся. Я сказал это Орловскому, — как они раздувают мой успех; на половину посетителей я обязан их усилиям запретить. Я не намерен был и без того посылать картины, — она не войдет в вагон. А они как мне обставили, с какой помпой!! — Позеленел от злости: ведь он с Исеевым этим очень заинтересован — одурачились!»[267].

В Петербурге выставка прошла благополучно, когда же открылась в Москве, картину велено было снять[268].

4 апреля Репин пишет Третьякову:

«Напишите мне, пожалуйста, как устроили вы картину? Имеете ли предписание хранить ее в секрете, или в общей галлерее? Как это все глупо вышло. Я хотел было итти теперь к вел. князю, но раздумал: другое дело, если бы с ним можно было поговорить откровенно, по-душе, по-человечески, совершенно серьезно. Но что вы станете объяснять гвардейскому офицеру, никогда не мыслившему и имеющему свое особое миросозерцание, в котором нашей логике нет места... Бесполезно! Одна пустая трата драгоценного времени, и еще порча крови»[269].

На это Третьяков ответил, что с него взяли подписку о невыставлении картины, но он намерен ее выставить в отдельной комнате, запертой для публики, когда будет кончена пристройка к галлерее[270].

Только через три месяца, главным образом благодаря заступничеству Боголюбова перед императором, когда-то его учеником, запрет с картины был снят: 10 июля московский генерал-губернатор кн. Долгоруков уведомил Третьякова о разрешении ее выставить[271].

Третьяков немедленно известил об этом Репина[272], который ответил ему, что, по слухам, вообще не было запрещения выставить картину в галлерее, а предписывалось только снять ее с выставки и не допускать распространения воспроизведений: «Это переусердствовали в Москве», придумав сами запрещение выставлять и в галлерее[273].

Разгоревшаяся вокруг картины полемика, внезапное ее исчезновение из Третьяковской галлереи и связанные с этим слухи, один другого невероятнее, — все это говорит о том, что появление репинского произведения было событием огромного значения для самых широких и разнородных кругов русской интеллигенции. Одни — благополучное меньшинство — смотрели на «Ивана Грозного», как на дерзкую попытку низвести деяние венценосца на степень обыденного преступления убийцы-психопата. Репину они не могли простить этого развенчивания царя. Другие — оппозиционное большинство — видели в картине новый взрыв протеста против кровавого царского произвола.

Так или иначе, но «Иван Грозный» был воспринят — и слева и справа, — как знамя борьбы.

Это сделала не столько самая тема, сколько сила выражения. Такой могучей иллюзорности, такой неприкрашенной правды в передаче жизни до Репина еще не бывало. Это особенно способствовало принятию «Грозного» в качестве символа гнета и бесправия.

Какие только нападки не сыпались на автора картины! Каких только недостатков и прегрешений против натуры не находили в ней! С легкой руки Ландцерта, действительно, как и предполагал Репин

напечатавшего свою лекцию [274], диллетанты старого времени и даже наших дней, с видом знатоков, охотно повторяли упреки анатома в каких-то несуществующих формальных промахах и прямых неграмотностях. Много говорили о слишком обильном кровопролитии, не имеющем места в аналогических случаях, о неестественной бледности лица царевича, уместной лишь значительно позднее, часа через два после ранения,—и многое другое.

Если даже эти два последние упрека и правильны, то едва ли можно их ставить в вину художнику. То, что он хотел выразить, им выражено. Картина не есть протокол хирургической операции и если художнику для его концепции было нужно данное количество крови и нужна именно эта бледность лица умирающего, а не обычное нормального цвета лицо, как это должно бы быть в первые минуты после ранения, то он тысячу раз прав, что грешит против физиологии, ибо это грехи шекспировских трагедий, грехи внешние, при глубочайшей внутренней правде. Но ошибок формальных, ошибок в рисунке у него нет. Обе фигуры нарисованы безупречно, несмотря на всю трудность ракурса тела царевича.

Прав был Крамской, назвавший картину «зрелым плодом». «Не ждали» и «Иван Грозный»—два самых зрелых плода всего творчества Репина, если не считать его портретных шедевров. И «Грозный» в известном смысле еще выше, еще дальше «Не ждали»: в нем автор достиг предельной мощи и предельного мастерства. Не только в смысле овладения темой и осиления замысла, но и по крепости формы — без малейшей дряблости и неуверенности, чуть-чуть заметной даже в «Не ждали», — но главным образом по силе цвета и общей живописности.

Как всегда после выставки, Репин хотел еще поработать над картиной, на этот раз впрочем только над фоном, что он и сделал, как мы видели выше, 16 августа 1887 г.[275].

Но случаю угодно было, чтобы он еще раз, много лет спустя, вернулся к этому холсту.

16 января 1913 г. молодой человек, по профессии иконописец, из старообрядцев Абрам Балашев, изрезал картину ножом. Из трех ударов один пришелся на лице Грозного — от середины правого виска, пересекая нижнюю часть уха, часть скулы с бородой, плечо, рукав и мизинец правой руки царевича; второй разрез прошел по контуру носа царевича, задев щеку Грозного и уничтожив весь очерк носа царевича, его правый глаз, лоб, часть большого пальца правой руки царевича и рукав Грозного; наконец, третий повредил правую щеку, конец носа, пальцы левой руки Грозного, щеку, бороду, шею и ворот царевича. Картина была переведена на новый холст, наклеенный на дерево. Для реставрации были приглашены из Эрмитажа Д. Ф. Богословский и И. И. Ва-

сильев. Когда техническая часть ее была закончена, из Куоккала был вызван Репин, немедленно приехавший в Москву.

И. С. Остроухов, возглавлявший до того галлерею, тотчас же после печального инцидента вышел в отставку. Московская городская дума, которая была хозяином галлереи, избрала на его место меня. Когда приехал Репин, я, не извещенный им заранее, случайно был за городом и попал в галлерею только к концу дня. Каково было мое удивление, когда мой помощник по галлерее, Н. Н. Черногубов, сказал мне спокойным голосом: «Илья Ефимович был сегодня, реставрировал «Ивана Грозного» и очень жалел, что вас не застал, так как он сегодня же уезжает».

Я света не взвидел, ибо надо было сперва условиться о наиболее безболезненном способе восстановления утраченных частей и о чисто технической стороне реставрации: производить ли ее масляными, лаковыми или акварельными красками и т. п. Хорошо зная страсть Репина к переписыванию своих старых картин—он как раз в это время переписывал к худшему свою прекрасную вещь «Явленную икону», — я имел все основания опасаться за целость обеих голов израненной картины, все еще прекрасных, несмотря на зиявшие белой меловой подготовкой места ранений.

Когда я вошел в комнату, где была заперта картина, и увидел ее, я глазам своим не поверил: голова Иоанна была совершенно новая, только что свеже написанная сверху донизу, в какой-то неприятной лиловой гамме, до ужаса не вязавшейся с остальной гаммой картины.

Медлить было нельзя, — краски могли к утру значительно затвердеть. Узнав, что Репин писал на керосине — он давно уже заменил им скипидар прежнего времени — я тут же сначала насухо, потом с керосином протер ватой все прописанные места, пока от утренней живописи не осталось и следа и полностью засияла живопись 1884 года.

Реставрационная практика новейшего времени показала, что утраченные куски масляной живописи не следует восстанавливать при помощи масляной же краски, т. к. эта последняя, будучи в момент реставрации тождественной по цвету с окружающей ее гаммой, со временем — уже через год-два — неминуемо потемнеет и даст впечатление чужеродных пятен. Этого не бывает при записях акварелью, с последующим покрытием лаком. Я остановился поэтому именно на восстановлении при посредстве акварельных красок, что и произвел сам на местах более ответственных, — на обеих головах и пальцах. Великое счастье, что на них вовсе не пострадали три ответственных глаза и рот. Самое опасное и сложное место реставрации был — нос царевича, по контуру совсем отсутствовавший. Восстановить его удалось только благодаря наличию превосходных фотографий с деталей, снятых до поражения и увеличенных до размеров оригинала

Но счастье было и то, что Репин также внезапно уехал, как и приехал. Если бы он был тут, едва ли удалось бы его убедить в необходимости смыть его новую голову и восстановить старую; он видимо так давно уже порывался ее исправить в соответствии с своими новыми взглядами на живопись, что несказанно обрадовался случаю, дававшему ему эту возможность. В то время у него было уже пристрастие к лиловой гамме, в которой выдержаны его картины 900-х годов.

Когда несколько месяцев спустя Репин опять приехал в Москву и зашел в галлерею посмотреть новую развеску, он долго стоял перед своей картиной, видимо, не совсем понимая, изменились ли краски, снова пожелтев несколько, или сам он тогда не взял их во всю силу, как хотел. Он ничего не сказал, но, не найдя никаких следов заправок, остался в общем удовлетворенным состоянием картины.

За 20 лет, протекших с того времени, заправленные места ничуть не изменились и я сам не найду их сейчас.

Можно ли назвать картину «Иван Грозный» исторической? Никоим образом, по крайней мере в том смысле, в каком это понятие обычно применяется к произведениям, трактующим сюжеты, взятые из истории. И только потому, что это не историческая картина, Репин вышел победителем. Вместо исторической были он написал страшную современную быль о безвинно пролитой крови.

Как мы видели, Стасов всячески предостерегал Репина когда бы то ни было повторять опыт с «Софьей», заранее предсказывая ему неизбежный провал, ибо его художественная зоркость, по самому характеру его дарования, действенна только в плоскости современности, его пафос есть пафос актуальной жизни. Все прошлое ему чуждо, и как бы ни старался он подогреть свой интерес к минувшим векам, они ему не дадутся. До последних пределов последовательный, Стасов не пожелал даже писать статьи о XIII передвижной, чтобы не быть вынужденным высказываться против Репина, картина которого ему не нравилась именно потому, что не отвечала его представлению о границах свойственного этому художнику диапазона. После Стасова, все писавшие о «Грозном» — даже доброжелатели Репина — повторяли и продолжают повторять фразы о «неисторичности» картины, считая ее главным недостатком этого произведения.

Но Стасов, не любя картины, горячо выступил на защиту Репина, когда видел, что на него нападают нерезонно, глупо, бьют не по слабому месту. Так, воспользовавшись письмом Антокольского к нему, в котором тот возмущается нелепыми претензиями Ландцерта, Стасов пишет статью, зло высмеивающую все положения последнего[276]. Но он был не прав, когда из-за предвзятого представления о характере репинского таланта, он не хотел увидеть то поистине огромное, небывалое, что силою отпущенного ему от природы дара проникновения

в глубины переживаний, Репин сумел выразить в своем произведении. В этом смысле оно единственное во всей истории искусства.

Конечно, Репин не исторический живописец. Им был только Суриков — величайший из воскресителей прошлого в изобразительном искусстве, до которого далеко не только Деларошу и Месонье, но и Менцелю. И подобно тому как Суриков наделен был редчайшим даром проникновения в прошлое, так Репин в равной мере обладал непостижимым чутьем глубочайших внутренних порывов и движений. То, чего не понял Стасов из-за своего чудовищного упрямства и прямолинейности, его последователи не поняли только из-за больших «умствований», о которых так хорошо сказал Крамской, самый глубокий и безошибочный художественный критик своего времени. Лучше его никто не понял того явления, которое носит название «Иван Грозный».

В своих воспоминаниях, связанных с эпохой работы над «Грозным», Репин много места уделяет В. М. Гаршину, с которым он познакомился в Петербурге в 1882 г., одновременно с кружком молодых тогда писателей — Мережковским, Фофановым, Минским, Ясинским, Бибиковым, Льдовым, — собиравшихся в мастерской Репина. «В Гаршине было что-то очень трогательное и симпатичное, более всего привлекавшее меня в этой плеяде молодых поэтов», говорит Репин. «В его характере главною чертою было—«не от мира сего»,—нечто ангельское. Добрейшая, деликатнейшая натура: все переносила на себя в пользу мирных, добрых отношений. Все молодые друзья любили его. как ангела»[277].

И Гаршину очень полюбился Репин, о чем он писал своему старому близкому другу: «Очень я сошелся с Репиным. Как человек, он мне нравится не меньше, чем как художник. Такое милое, простое, доброе и умное создание божие этот Илья Ефимыч, и к этому еще, насколько я мог оценить, сильный характер, при видимой мягкости и даже нежности. Не говорю о том, как привлекателен уже и самый талант его. Я, кажется, писал тебе, что он начал мой портрет. Скоро он будет кончен»[278].

Вот почему именно на Гаршине и остановился Репин, как на лучшем образе для своего царевича, задуманного таким же незлобивым и кротким. «Задумав картину, я всегда искал в жизни таких людей, у которых в фигуре, в чертах лица, выразилось бы то, что мне нужно для моей картины», говорил Репин В. М. Лобанову. «В лице Гаршина меня поразила обреченность: у него было лицо обреченного погибнуть. Это было то, что мне было нужно для моего царевича»[279].

Вернее, ближе к теме было бы назвать картину «Царевич Иван», ибо сын, а не отец,—стержень картины, ему он отдал все потраченные на нее силы, весь горячий порыв и все сердце.

Даже такая картина, как «Иван Грозный», требовавшая от автора величайшего напряжения творческих сил и нервов, не была единственным холстом в мастерской Репина, над которым он работал.

10 августа 1884 г. в разгар работы над «Грозным» Репин, отвечая на вопрос Третьякова, чем он занят в данное время, пишет ему:

«Вы желаете знать, что я делаю? Увы, я трачу уже четвертую неделю на эскиз, который будет, по всей вероятности, забракован заказчиками. Оторвали меня от моего труда, который мне так хотелось продолжать, чтобы в зиму кончить; надеялся на лето... но время быстро бежит...

«Эта новая тема довольно богата и мне нравится в особенности с пластической стороны,—ц а р ь и н а р о д н а ф о н е п р и д в о р н о й з н а т и. Сколько разнообразия типов, выражений лиц, контрастов, самых неожиданных, художественных. Но вчера еще человек, понимающий, что нужно двору, увидев мои эскизы, сказал, что это наверно будет забраковано[280].

В июле 1885 г. он сообщает уже кое-что об этой картине Третьякову:

«Ах сколько я теряю времени с моей теперешней работой! Какие проволочки! Какие все эти свиньи там, в Петергофе и в Александрии! Вот втесал меня Боголюбов!.. Не дай бог повторения подобного заказа, — врагу не пожелаешь! И главное — времени, времени жалко![281]

Действительно, Боголюбов, сам того не подозревая, а напротив, желая сделать приятное Репину, высоко им ценимому, оказал последнему медвежью услугу. Он как раз работал над «Грозным», а после него носился уже со следующим замыслом — «Запорожцами», к которым пылал настоящей страстью, а тут этот ужасный официальный заказ. Он всячески пытался от него отделаться, придумывая разные отговорки, но ему было дано понять, что от императорских заказов не отказываются. Ничего не оставалось делать, как согласиться. И тут Репин прибегает к своему старому, испытанному средству: начинает искать нечто вроде того, что ему дало воспоминание об умершей Усте, решившее задачу «Воскрешения дочери Иаира». Натаскивая себя на такую же реальную, здоровую «идею», он приходит к заключению, что в сущности даже эту, сугубо казенную тему можно повернуть в свою пользу, настроив ее на свой лад. Таким ладом явилась мысль противопоставить царю и знати народ. Это противопоставленье он — наивный человек — представлял себе в духе «Крестного хода»: можно вообразить себе, каким ушатом воды охладили в Петергофе не в меру пылкого художника! Все пошло на смарку. Оставалась только последняя надежда — увлечение чисто живописной, световой и цветовой задачей [282].

Репин со всем жаром отдается писанию этюдов на солнце и создает превосходную серию этюдов, в числе которых есть такие жемчужины, как миниатюрный портрет в рост гр. Д. А. Толстого, — одна из лучших репинских вещей вообще. Но заряд, накапливавшийся перед натурой, на воздухе, остывал в мастерской, перед картиной. Содержание, которое Петергоф насильно втискивал в его холст, приводило его временами в отчаяние, заставляя подтрунивать над самим собой: в письме к Стасову он с горечью и зло называет свою переработанную двором тему иллюстрацией к евангельским словам: «приидите ко мне все труждающиеся, обремененные и аз упокою вы»,[283], намекая на то, что Александра его окружение откровенно превращает в Христа, делая в то же время мужиков добрыми христианами. Репин забыл, что и «мужики» были не настоящие, а подобранные, старательно напомаженные.

В июне 1886 г. он перевез картину в Петергоф, где были назначены царские смотрины ее. «Третьего дня я картину перетащил в петергофский дворец. Рама что-то не того», пишет он Стасову. «До 25 июня картина простоит там, а потом ее куда-нибудь уберут к Макару» [284].

Картина в последней редакции, утвержденной министерством двора—заказ исходил от него — изображает Александра III с семьей, придворными и министрами, в момент произнесения им знаменитой речи волостным старшинам, разбивавшей все надежды передовых кругов на поворот к лучшему. Действие происходит во дворе Петровского дворца в Москве, в яркий солнечный день; старшины стоят спиной в разнообразных кафтанах, свитках и национальных костюмах.

Написанная сильно и солнечно, картина до сих пор производит впечатление своей жизненной правдой, но в корне испорченная постоянным вмешательством министерства двора и всяких сановников, она отравила аппетит автору, что сказалось на всей композиции. Картина была вскоре передана в московский кремлевский дворец, где находится и до настоящего времени.

Глава XIV

ПОРТРЕТЫ ЭПОХИ РАСЦВЕТА
(1880—1890)

Самое главное обвинение, пред'являемое Репину по поводу «Ивана Грозного», заключается в подмене им сюжета исторического темой психологического порядка. Этот «психологизм» Репина и до наших дней многим не дает покоя, хотя неясно, что здесь собственно плохого, подлежащего осуждению и набрасывающего тень на все его творчество. Ибо психологизм можно найти во всех его произведениях, психологизм и есть настоящая сфера Репина.

Совершенно очевидно, что при таком уклоне интересов и дарования Репин должен был быть исключительным портретистом. И он им был. Что бы ни говорили досужие хулители репинского творчества— сначала из подражания эстетствующим критикам, а потом по привычке, Репин есть безоговорочно самый большой русский портретист XIX века и один из значительнейших Европы. Отдельные портреты удавались и Перову, и Ге, и Крамскому, но такой потрясающей портретной галлереи, какую оставил нам Репин, не было создано никем. Портретов Кипренского, Брюллова и Тропинина нельзя привлекать для сравнения: преследуя главным образом формальные задачи, они не слишком углублялись в психологию модели, предпочитая ей блеск мастерства, виртуозность кисти. Несколько действительно замечательных портретов Перова (Камынин, Погодин, Достоевский) сверкает алмазами на фоне десятков скучных и по живописи и по характеристике, ординарных лиц. У Ге также немного перворазрядных портретных решений (Герцен, Лев Толстой, автопортрет), оставляющих в тени остальные. Наконец Крамской — «цеховой портретист», как его в минуту обиды назвал однажды Репин — сам сознавал, что он слабее Репина как раз в этой своей общепризнанной сфере: из сотни его портретов едва ли можно выделить десяток, в полном смысле слова перво классных, в роде Льва Толстого, Литовченко, С. П. Боткина.

Выше мы видели, как в 70-х годах развивалось портретное искусство Репина, год от году совершенствуясь. Мы расстались с ним, как портретистом, на портрете Забелина 1877 г., не посланном им на Передвижную 1888 г. только потому, что живопись его казалась автору слишком небрежной, а ему и без того немало доставалось от москвичей за эту размашистость кисти. Тяготея всей душой к широкой живописи, он поневоле вынужден был себя сдерживать и писать посуше В 1878 г. он пишет портреты П. П. Чистякова и И. С. Аксакова [285]. Пер-

вый лучше позировал и потому решен свободнее и лучше удался. Чистяков непринужденно сидит, развалясь на диване. Острый чистяковский взгляд, его светящиеся юмором глаза и усмешка, чувствующаяся под закрывшими рот усами, все это передано с тонкой наблюдательностью и любовью. Аксаков, скучный в жизни, неинтересный по внешности, похожий на бездарного педагога или второстепенного провинциального профессора, сидел плохо, и портрет вышел таким же скучным, как и он сам.

Лучшим портретом следующего, 1879 г. был портрет жены Д. В. Стасова, П. С. Стасовой, изображенной по колена, в кресле с соломенной спинкой, — серьезно штудированная и прекрасно сделанная вещь, находящаяся в «Русском музее». Одновременно с этим, тщательно выписанным портретом он пишет и такой размашистый, как портрет отца, за книгой, принадлежавший М. И. Терещенко и попавший сейчас в «Русский музей», — мастерской этюд, говорящий о дальнейшем продвижении Репина.

Но все это только подготовка, только разбег к ближайшей вслед за тем портретной серии, исполненной Репиным в 80-х годах.

В марте 1880 г. Третьяков заказывает Репину портрет популярного в то время писателя А. Ф. Писемского[286]. Он ему исключительно удается. Выставленный в галлерее, он становится для художественной молодежи Москвы сразу любимым портретом всего собрания. К нему направляются все, около него вечно толчется народ. После перовского Погодина это первый случай, чтобы внимание художников было отдано столь решительно не картине, а портрету. Все почувствовали, что здесь не просто рядовой портрет знаменитого писателя — на Льва Толстого Крамского так не заглядывались, — а из ряда вон выходящее художественное произведение. Больной, желчный, предчувствующий близкий конец, Писемский изображен сидящим на стуле и опирающимся обеими руками на палку. Не надо знать изображенного лично, чтобы не сомневаться в силе и правде этой характеристики, в точной передаче всего беспокойного облика этого человека и его тогдашней внутренней сути. Портрет был выставлен на IX Передвижной, вместе с картиной «Вечорниці» и отличным портретом Н. Н. Ге, писанным на хуторе последнего в Черниговской губернии, в сентябре 1880 г.[287].

Когда выставка в Петербурге была уже открыта, на ней появился еще один портрет Репина, принесенный туда Стасовым и затмивший «Писемского». То был портрет только что умершего М. П. Мусоргского, явившийся таким событием в русской художественной жизни, что на нем необходимо остановиться несколько подробнее.

Мы уже знаем, как дружен был Репин с Мусоргским, как обожал его музыку. В письмах из Парижа к Стасову он почти никогда не за-



А. Ф. Писемский. 1880 г.

Третьяковская галлерея

бывает послать сердечный привет «Модесту», «Модесту Петровичу», или просто «Мусорянину». В феврале 1881 г. он узнает, что Мусоргский заболел.

«Вот опять прочитал я в газете (Русские ведомости), что Мусоргский очень болен», пишет он немедленно Стасову. «Как жаль эту гениальную силу, так глупо с собой распорядившуюся физически»[288].

Предчувствуя недоброе, он спешит в Петербург, где ему все равно надо было быть при открытии Передвижной выставки. Не теряя времени, он отправляется в Николаевский военный госпиталь, в психиатрическом отделении которого в то время находился Мусоргский. Здесь в течение четырех дней подряд он пишет с него знаменитый портрет на светлом фоне, в сером халате с малиновыми створотами. Вернувшись в Москву, Репин узнал о смерти Мусоргского: «Сейчас прочел в «Русских ведомостях», что Мусоргский вчера умер», пишет он 18 марта Стасову[289].

Из сопоставления вышеприведенных писем видно, что в своих воспоминаниях о сеансах у Мусоргского, написанных уже в 1927 г., Репин кое-что запамятовал. В этом году А. Н. Римский-Корсаков, — сын знаменитого композитора и редактор 2-го издания «Летописи моей музыкальной жизни» и книги «М. П. Мусоргский. Письма и документы», обратился к Репину в Куоккала с просьбой поделиться своими воспоминаниями о Мусоргском. В том же 1927 году Репин ответил ему письмом, в котором имеется такой отрывок, относящийся к дням портретных сеансов... «Готовился день именин Модеста Петровича. Он жил под строгим режимом трезвости и был в особенно здоровом, трезвом настроении... Но, как всегда, алкоголиков гложет внутри червь Бахуса; и М. П. уже мечтал вознаградить себя за долгое терпение. Несмотря на строгий наказ служителям о запрете коньяку, все же—«сердце не камень»—и служитель к именинам добыл М. П-чу (его так все любили) целую бутылочку коньяку... На другой день предполагался мой последний сеанс. Но приехав в условленный час, я уже не застал в живых М. П.».

Память явно изменила Репину, ибо в день смерти своего друга он был уже в Москве. Возможно, что он действительно рассчитывал на один, пятый сеанс, чтобы тронуть что-нибудь в портрете, но придя на этот сеанс, застал Мусоргского уже снова в состоянии резко обострившейся болезни, которая, полвека спустя, рисуется в его воспоминании как смерть.

А вот что Стасов рассказывает об этих портретных сеансах под свежим впечатлением, три недели спустя.

«По всем признакам судя, Репину в нынешний приезд надо было торопиться с портретом любимого человека: ясно было, что они уже



М. П. Мусоргский. 1881 г.

Третьяковская галлерея

более никогда не увидятся. И вот счастье поблагоприятствовало портрету: в начале поста для Мусоргского наступил такой период болезни, когда он посвежел, приободрился, повеселел, веровал в скорое исцеление и мечтал о новых музыкальных работах, даже в стенах своего военного госпиталя... В такую то пору увиделся с Мусоргским Репин. Вдобавок ко всему погода стояла чудесная, и большая с высокими окнами комната, где помещался Мусоргский, была вся залита солнечным светом...

«Репину удалось писать свой портрет всего четыре дня: 2-го, 3-го, 4-го и 5-го марта, после чего уже начался последний, смертельный период болезни. Писался этот портрет со всякими неудобствами: у живописца не было даже мольберта, и он должен был кое-как примоститься у столика, перед которым сидел в больничном кресле Мусоргский. Он его представил в халате, с малиновыми бархатными отворотами и обшлагами, с наклоненною немного головой, что-то глубоко обдумывающим. Сходство черт лица и выражение поразительны. Из всех, знавших Мусоргского, не было никого, кто не остался бы в восторге от этого портрета,—так он жизнен, так он похож, так он верно и просто передает всю натуру, весь характер, весь внешний облик Мусоргского.

«Когда я привез этот портрет на Передвижную выставку, я был свидетелем восхищения, радости многих лучших наших художников, товарищей и друзей, но вместе и почитателей Репина. Я счастлив, что видел эту сцену. Один из самых крупных между всеми ними, а как портретист бесспорно наикрупнейший, И. Н. Крамской, увидев этот портрет, просто ахнул от удивления: после первых секунд общего обзора он взял стул, уселся перед портретом, прямо в упор к лицу, и долго-долго не отходил. «Что это Репин нынче делает, — сказал он, — просто непостижимо! Вон, посмотрите, его портрет Писемского — какой шедевр! Что-то такое и Рембранд и Веласкес вместе. Но этот, этот портрет будет пожалуй еще изумительней. Тут у него какие-то неслыханные приемы, отроду никем не пробованные, — сам он «я» и никто больше. Этот портрет писан бог знает, как быстро, огненно, — всякий это видит. Но как нарисовано все, какою рукою мастера, как вылеплено, как написано! Посмотрите эти глаза: они глядят, как живые, они задумались, в них нарисовалась вся внутренняя, душевная работа той минуты — а много ли на свете портретов с подобным выражением! А тело, а щеки, лоб, нос, рот — живое, совсем живое лицо, да еще все в свету, от первой и до последней черточки, все в солнце, без одной тени, — какое создание!»[291].

Вскоре он пишет еще один замечательный портрет, о котором уже давно мечтал.

В мае 1881 г. Москва готовилась к встрече знаменитого хирурга и популярного педагога Н. И. Пирогова, приезжавшего к празднованию



Н. И. Пирогов. 1881 г

Третьяковская галлерея

Московским университетом 50-летнего юбилея его врачебной деятельности. Репину очень хотелось написать его портрет и, не надеясь лично добиться нескольких сеансов в эти торжественные дни, он прибегает к помощи П. М. Третьякова, брат которого Сергей Михайлович, был тогда московским городским головой [292]. Последний все устроил, и 20 мая Репин едет из Хотькова в Москву навстречу Пирогову [293].

Простудившись на пироговском юбилее, он, больной, в три сеанса пишет знаменитый портрет и делает зарисовки для бюста, который вскоре лепит[294].

Осенью 1881 г. Третьяков был за границей. В октябре он послал Репину письмо из Милана, прося его написать портрет бывшего тогда в Москве А. Г. Рубинштейна, с которым он этот вопрос уже заранее согласовал. Рубинштейн был в зените своей мировой славы, и возмож-

но, что Третьяков с ним свиделся где-нибудь за границей, после чего и послал Репину это письмо[295].

Рубинштейн так редко и плохо позировал, что приводил Репина в отчаяние. Он начал с него два портрета: прямо и сбоку[296]. Этот второй, профильный портрет Репин считал неудачным[297].

Портреты Пирогова и Рубинштейна принадлежат к числу самых вдохновенных созданий Репина. И это несмотря на все препятствия и невзгоды — болезнь во время пироговских сеансов и плохое позирование, — во втором случае. Первый, правда, лучше последнего. Он так соблазнительно легко и просто сделан, с такой непринужденностью и свободой, так красива цветистая мозаика его мазков и так безошибочно и безупречно они лежат по форме на характерной, энергично вздернутой кверху голове, что этот портрет стал вскоре любимым из всех репинских, оттеснив даже «Писемского». Его копировали больше всех: «Мусоргского» мало кто мог оценить по-настоящему и он оставался несколько в тени.

И рубинштейновский портрет принадлежал к числу излюбленных в галлерее.

В том же году Репин написал еще поколенный портрет знаменитой трагической актрисы П. С. Стрепетовой в роли Лизаветы из «Горькой судьбины» Писемского. Третьяков просил Репина продать его для галлереи, на что тот не соглашался, будучи неуверен в его достаточно высоком качестве.

«На счет «Лизаветы» Стрепетовой вы погодите, торопиться нам нéкуда. Я сам до сих пор не понимаю, хорошо она или дурно сделана. Годится ли для вашей коллекции, я решать не берусь»[298]. Портрет этот не принадлежит к лучшим репинским работам.

В следующем году Репин еще раз пишет Стрепетову, на этот раз скорее в типе портретного этюда, нежели портрета в собственном смысле слова. Но это — сверкающий по живописи этюд, один из лучших портретов Третьяковской галлереи.

Портреты Пирогова и Рубинштейна появились на X Передвижной выставке 1882 г., вместе с восемью другими. Среди них портрет спящей жены — В. А. Репиной, — названный им «Отдыхом», этюд с «Горбуна», портреты И. П. Похитонова, А. А. Шеншина (Фета)[299], Стрепетовой в роли Лизаветы, Щеголенка и Стасова. Все эти вещи, кроме «Щеголенка» и «Отдыха», не отличались высокими достоинствами, но это обилие портретов — и среди них нескольких подлинных шеведров — сразу определили удельный вес Репина-портретиста.

На этой же выставке, под названием «Этюд», был выставлен портрет В. К. Сютаева, основателя евангелической секты в Тверской гу-



Отдых, Портрет В. А. Репиной. 1882 г.

Третьяковская галлерея

бернии. Его видел на выставке Л. Толстой, который, при ближайшем посещении Третьяковской галлереи, в ноября 1884 г., спросил Третьякова, почему среди стольких репинских портретов, недавно им купленных, нет Сютаева? Третьяков, немедля, пишет Репину письмо, прося продать «Сютаева»[300].

Из портретов, не выставленных Репиным и исполненных в 1882 г., один из самых пленительных — односеансный этюд с Т. А. Мамонтовой, в замужестве Рачинской. Женских портретов у Репина вообще мало, и они ему удавались менее мужских, но этот принадлежит к числу лучших как по концепции, по тому, как он вписан почти в квадратную раму, — так и по силе живописи и редкому для Репина изяществу.

Наконец, к 1882 г. относится и портрет Крамского, появившийся на Передвижной 1884 г. и написанный в обмен на репинский портрет, исполненный Крамским в Париже в 1876 г. Крамской долго присматривался, «прицеливался» к Репину еще до поездки его за границу. Стасов все время подбивал его написать портрет своего любимца в Париже, о чем писал ему туда[301].

И Крамской написал его большой поколенный портрет, очень скучный, невзрачный и монотонный по живописи, но, видимо, близко передающий тогдашнюю внешность Репина. Живя в Москве, Репин просил Крамского прислать ему этот портрет, что тот немедленно исполнил[302].

Было как-то само собой понятно, что Репин должен был также написать Крамского, но, живя в разных городах, они редко сходились. Сеансы состоялись только в 1882 г., по переезде Репина в Петербург. Но, увы, если репинский портрет кисти Крамского неудачен для последнего, то портрет Крамского, написанный Репиным, как произведение искусства еще слабее для Репина: редкая для него вялость формы и скука живописи. Но он очень похож; как документы они оба драгоценны.

В том, что наряду с работами вроде «Мусоргского», «Пирогова», «Рубинштейна», «Мамонтовой» Репин мог писать вещи, ни в какой мере не отвечающие его таланту и чисто портретному мастерству, — нет ничего необычного: у величайших мастеров прошлого рядом с гениальными созданиями бывали и немощные, нисколько однако не роняющие репутации великого художника. Особенно это имело место у мастеров плодовитых, к числу которых, конечно, относится и Репин.

1883-й год опять принес несколько первоклассных портретов. К ним прежде всего надо отнести портрет Стасова, написанный в Дрездене во время его совместной с Репиными поездки за границу в 1883 г. Написан этот портрет в мае, в два праздничных дня, когда картинная галлерея была закрыта — в католический Троицын и Духов

день. Стасов сообщает о нем следующие подробности: «В первый день сеанс продолжался почти без перерывов 9 часов, на второй день сеанс продолжался 5 часов. Итого портрет написан в два присеста. Мне кажется, всякий, сколько-нибудь понимающий художество, найдет в самом портрете следы того чудесного воодушевления, того огня, с которым писан был этот портрет. Яркое, весеннее солнце, светившее тогда к нам в комнату, передано на картине, мне кажется, с необыкновенной правдой» [303].

Портрет, действительно, бесподобен как по темпераменту, с которым написан, так и по цветовому решению, тем более трудному, что он построен на серой, но тонко сгармонизованной гамме.

В 1883 г. Репиным был окончен портрет П. М. Третьякова, начатый годом раньше[304]. Портрет этот тогда, по любимому выражению Репина. — «не задался», и в 1883 г. он снова пишет его, сначала в марте — 2 сеанса, — а потом в апреле[305].

Этот портрет Третьякова отличался необыкновенным сходством, верно передавал вытянутую, несколько деревянную фигуру модели, но он не блестящ и производит впечатление писанного равнодушно. Это мало вяжется с тем теплым чувством, которое Репин до конца питал к Третьякову: портрет действительно «не задался».

Во второй половине 1883 г., работая над «Не ждали» и урывками над «Иваном Грозным», Репин пишет портрет В. М. Гаршина, — в повороте и наклоне, нужных художнику для головы царевича. Большой портрет Гаршина написан в августе следующего года. Над ним он долго работал, что не только известно из писем Гаршина, но и видно на его живописи, оставшейся, несмотря на численность сеансов, достаточно сочной и незасушенной. Это опять один из бесспорных шедевров Репина, хотя и не превзошедший «Мусоргского», но близкий к нему по художественному замыслу и охвату.

Очень живой портрет написал Репин в 1884 г. с сестры Стасова Надежды Васильевны, известной поборницы женского образования в России и основательницы высших женских курсов. Прекрасно вылепленное на полном свету, без малейших теней, лицо ее необыкновенно жизненно[306]. Портрет был выставлен на XIII Передвижной вместе с «Иваном Грозным» и еще одним портретом, — композитора П. И. Бларамберга. Последний писан в октябре 1884 г., при ламповом освещении, и Репин был им доволен[307].

Из удачных портретов надо еще назвать «Стрекозу» — девочку Веруню Репину на жерди, — блестящий солнечный этюд на воздухе.

Из портретов 1886 г., кроме чудесных миниатюрных набросков для «Волостных старшин» с гр. Д. А. Толстого, генералов Рихтера, Черевина и Воронцова-Дашкова, выделялись только три: М. П. Беляева, Г. Г. Мясоедова и Франца Листа.

М. П. Беляев, известный музыкальный деятель, страстный любитель и защитник новой русской музыки, для которой он был тем, чем Третьяков для русской живописи, изображен не совсем обычным образом. Он стоит, повернувшись влево, почти в профиль, смотрит в даль, что-то обдумывает, готовясь принять какое-то решение, но как-будто колеблется и на мгновенье остановился, пощипывая в нерешительности бородку. Художник изумительно передал здесь все существо Беляева, то нечто неуловимое, но важное и единственно характерное, что есть у человека, среди его тысячи разнообразных свойств, порывов, поз, ужимок.

Но одновременно здесь не только блестящая характеристика, но и превосходно решенная чисто живописная задача, в направлении, родственном решению «Мусоргского» и «Гаршина». Совсем просто, без фокусов и без намерения щеголять мазком, темпераментом и сочностью живописи, Репин решил задачу передачи живого человека так, как он его почувствовал. Это свое восприятие он сумел передать зрителю в таком виде, что последний не думает ни о живописи, ни о рисунке, ни даже о мастерской передаче, а просто радуется и наслаждается видом живого человека, с которым кажется вот-вот можно вступить в беседу. Здесь художник подошел вплотную к грани, отделяющей искусство от натуры, может быть, даже чуть-чуть перешел ее, чего нет в тех портретах, но что вскоре станет чаще и чаще соблазнять Репина, приведя его к предельной объективизации природы или, иными словами, к натурализму.

На той же выставке, где Репин поставил «Беляева», он ставит огромного «Франца Листа», написанного широко и бравурно, но вовсе не блестяще. Скромный «Беляев» весит больше чем добрый десяток «Листов», несмотря на то, что портрет этот в свое время приводил в неистовый восторг Стасова[308].

Портрет Мясоедова, писанный при ламповом освещении, занимает среднее положение между ними, хотя более приближается к решениям живописным. Он долго не давался художнику, начавшему его в 1884 г., когда его очень раскритиковал Третьяков[309]. В 1886 г. он переписал портрет при дневном свете. Он очень похож, эффектно взят в типичной мясоедовской позе и хорош по живописи, хотя некоторая рыжеватость в нем еще осталась. Сам Репин был им, впрочем, недоволен, и когда Третьяков просил его продать портрет для галлереи, он ответил ему уклончиво.

Осенью и зимой 1886 г. Репин был всецело поглощен портретом-картиной — «М. И. Глинка в период сочинения оперы «Руслан и Людмила». Мысль о портрете Глинки возникла еще в 1880 г. у Стасова, посоветовавшего сестре Глинки, Л. И. Шестаковой, подать Третьякову



Г. Г. Мясоедов. 1886 г.

Третьяковская галлерея

мысль о заказе его портрета для галлереи, причем Стасов, конечно, рекомендовал в качестве художника Репина.

Дело это однако как-то заглохло и идея портрета осуществилась только в 1886 г. Летом и осенью этого года Репин много возился с портретом, несколько раз меняя композицию. Он ему не давался и Репин так устал от него, что в конце концов решил его бросить. Както в октябре к нему зашел Стасов, все время следивший за этой работой. Репина не было дома, но ему сказали, что Стасов был не один, а с каким-то генералом, с которым вместе они и осматривали портрет. Стасов горячо поддержал упавшего духом художника, найдя портрет вовсе не плохим. Репин догадался, что генерал был не кто иной, как П. А. Степанов, брат известного художника-карикатуриста, глинкин-

ского приятеля и собутыльника. Сам он к тому времени уже опубликовал в «Русской старине» свои воспоминания о Глинке и Даргомыжском [310]. Стасов привел Степанова, как человека очень близкого, знавшего Глинку, а потому хорошего судью в вопросе о сходстве.

Указания Степанова, да и замечания Стасова и особенно Людмилы Ивановны помогли Репину справиться с задачей, казавшейся ему одно время непосильной. К началу января 1887 г. портрет был окончен [311].

«Глинка» — такой же опыт «портретной реконструкции», каким за год до того был «Франц Лист», а еще через год станет «М. С. Щепкин». «Лист» — худший из них. Написанный слишком быстро, без тех мучительных исканий, с которыми была связана работа над Глинкой, он скорее похож на этюд натурщика, загримированного и одетого «под Листа». В нем есть что-то сырое, недодуманное и, главное, недочувствованное, есть нечто почти от ученичества, недостойное Репина. «Глинка» — вещь зрелая и удавшаяся. Правда, картина несколько слишком к нам приближена, перспективно недостаточно отодвинута от наших дней—не в одних деталях и даже не столько в них, сколько в отсутствии специального аромата 30—40-х годов, связанного с нашим представлением о Глинке эпохи «Руслана». Этот, столь современный нам стакан чая на первом плане уже один способен разрушить иллюзию минувших дней. Но написана картина сильно и голова удачна.

«Щепкин» 1888 г. слабее, но не лишен остроты и занимательности. Написан он широко, в этюдной манере [312].

После открытия выставки 1887 г. Репин написал еще один портрет — пианистки Софьи Ментер, ученицы Листа. Начатый в декабре 1886 г., он был окончен в марте 1887 г. [313]. Своей светлой гаммой и цветистостью этот портрет мало похож на репинские портреты. Репин немало возился с ним, как видно из его переписки [314]. В этой вещи досадна та безвкусица в аранжировке и подборе цветов, которая вредит многим, отлично написанным, женским портретам Репина. Он меньше всего был тем, что называется «светским портретистом», и лучшие из них те, которые трактованы в качестве этюдов — Т. А. Мамонтова, Стрепетова, — или те, где не было исканий особенных поз, «светскости», «аристократичности» и вообще нет претензий на «изысканность». Либо удаются бурлаки и протодиаконы, либо светские барыни, но вместе они не сочетаемы.

Вообще, надо сказать, что требовать от репинских вещей наличия «вкуса», в том смысле, в каком это слово понимается в применении к Веласкесу, Ван Дейку, Генсборо, Ватто, Манэ, Ренуару и Уистлеру — нельзя. Его не было и у Караваджо, Рембрандта и Курбэ. Это просто иная категория искусства. Но само собою разумеется, что если речь идет о написании портрета изящной женщины, красавицы и «льви-

цы», то это не сфера последних. Не были эти портреты и сферой Репина, обычно терпевшего в них неудачу.

Во время работы над портретом Ментер Репин мечтал уже о какой-нибудь дальней летней поездке, — на «Кавказ или еще куда-нибудь на восток» [315]. Но он решил съездить за границу, в третий раз в своей жизни. Пока он собирался, он успел еще написать отличный погрудный портрет В. И. Сурикова, картиной которого «Боярыня Морозова», появившейся на Передвижной этого года, он был несказанно потрясен. Этот портрет тогда же приобрел Третьяков.

Как в первую свою поездку, он поехал через Вену в Италию. В Венском музее Репин как никогда до того увлекся Рубенсом.

«Видел Рубенса в Бельведере в первый раз. Я положительно ничего этого не видел в 1873 г. Да, Рубенс — это Шекспир в живописи («Игнатий Лойола, изгоняющий бесов из одержимых женщины и мужчины»).

«Конечно, не обходится и у него без живописной риторики, в виде ракурсов, торсов, плеч, следков, пятерней, но все же — это гениальный силач.

«А какой портрет его самого, уже в преклонных летах. Какое достоинство в фигуре, какая доброта в глазах потрудившегося человека! Гениальный, бессмертный художник». Понравился еще ему Креспи («Христос и апостолы Петр и Павел») и Джентилески «Мадонна лежит в пещере и мечется без сна и без покоя», — интересный психологический этюд, — и его же «Отдых святого семейства».

В Венеции он попал на выставку современных художников, организованную в новом выставочном здании, в публичном саду. Новые итальянские художники произвели на него хорошее впечатление свежестью красок, чувством правды и смелостью, хотя форма у них и страдает, ибо «новые художники относятся, как пейзажисты к природе». Это сразу переносит его в его собственную мастерскую в Петербурге и он делает, как обычно, сбоку приписку «К вам покорнейшая просьба (не забудьте) попросите Сюзора (архитектора) и еще кого знаете в городской управе из архитекторов, чтобы поскорей разрешили моему хозяину Григорьеву (Константину Ивановичу) строить павильон, т. е. мне мастерскую» [316].

До сих пор у Репина не было настоящей мастерской, а была просто большая светлая комната с несколькими окнами, в которой он писал свои большие картины. Весной 1887 г. он уговорился с хозяином дома, что тот надстроит над его квартирой павильон со специальной мастерской, о которой он и писал Стасову из Венеции.

Из Венеции Репин проехал во Флоренцию и Болонью, а оттуда в Рим и Бари. Во Флоренции он написал свой автопортрет «Русского музея». Рим ему так же не понравился, как и в первый приезд. Особен-

но он был огорчен работами юных русских художников-пенсионеров. Делясь со Стасовым своим восхищением его новой статьей, он пишет ему в июне из Рима:

«Сколько правды, сколько убеждения и вечной вашей стойкости за настоящее, за национальное самобытное искусство, выходящее из глубины недр художника. Это я особенно почувствовал здесь, в этом паскудном, кастрированном Риме, при виде работ наших несчастных юношей. Боже! Что они тут делают!! И если они проживут тут несколько лет еще, они окончательно оглупеют, полюбят эту пошлую помойную яму, это гнусное гнездо тараканов, ввиде католических попов всякого возраста. И будут прославлять этот подлый памятник папской б.....и — храм св. Петра! А как я ненавижу Рим! Насколько мне нравится Венеция, Флоренция, как я был восхищен всей Италией до Рима. Рим такая пошлость. Кроме Рафаэля и Микельанджело, здесь только и есть, что остатки древнего героического Рима» [317].

В письмах Репина все чаще слышится удовлетворение своим уединением. Эта мысль не была им случайно обронена: для этого у него было достаточно оснований, главным образом и побудивших его к дальней поездке. Как-то в 1883 г. в письме к Третьякову Репин, сообщая о разных художественных новостях, между прочим пишет:

«У меня лично идут такие семейные дрязги, о которых бы я, конечно, молчал, если бы они не мешали мне работать... Ну, да это к делу не относится» [318].

Репин не отличался безупречной верностью любимой им когда-то жене, миниатюрной Вере Алексеевне, давно уж утратившей для него интерес. Вся уходившая в домашние заботы и в возню с детьми, она не могла уделять мужу должного внимания и конечно вскоре его потеряла. Усталый от работы, он искал отдыха на стороне. Он чувствовал себя хорошо только там, где мог поговорить на большие темы, всегда его волновавшие. Правда, в поисках новых привязанностей он не всегда был достаточно разборчивым, сильно роняя себя этим в глазах жены.

Возвратившись в Петербург в июле, Репин вынужден был уже сам, без жены, устраивать свою новую мастерскую и заниматься ее оборудованием. Написав два письма Третьякову и не получая на них ответа, он встревожился, успокоившись только тогда, когда ответ пришел. 17 августа он пишет Третьякову:

«Вернувшись сегодня только домой, я нашел ваше письмо от 2 августа. Оно меня очень обрадовало: я вижу, что вы ко мне не переменили отношений. Не получая так долго ответа на мои два письма о Крамском, я думал, что вы, вследствие разных наговоров о моем теперешнем семейном положении, не считаете меня более достойным

вашего доверия и дружбы. Поняв это, я решился молчать и со своей стороны»[319].

В августе Репин поехал к Льву Толстому, в Ясную Поляну. Об этой поездке по возвращении 19 августа он пишет Стасову:

«Только что вернулся я домой. И знаете, где я был? В Ясной Поляне. Прожил там семь дней в обществе маститого Льва. Написал между прочим с него два портрета. Один не удался, я его подарил графине. Другой пришлют мне недели через две. Он просил передать вам его «любовь и дружбу»[320].

Кроме двух портретов, о которых говорил сам Репин в письме к Стасову, он сделал еще ряд рисунков и один этюд с натуры с пашущего Толстого. С них он написал уже в Петербурге в конце августа 1887 г. не менее известную картину «Толстой-пахарь»[321].

Третьяков уже давно и сам собирался заказать Репину портрет Толстого. Узнав, что тот только что его написал, он пишет ему:

«Но вот тут-то для меня большое беспокойство, то ли сделано, что мне казалось необходимым и что можно сделать было только вам.

«Лев Николаевич такая крупная личность, что его фигура должна быть оставлена потомству во весь рост и непременно на воздухе, летом; во весь рост буквально. Уведомьте меня, что вы сделали?»[322].

Репин показал это письмо Стасову, который написал по поводу него длинное послание Третьякову:

«Меня восхитило ваше последнее письмо к Репину — с тем, что портрет Льва Толстого должен быть во весь рост! Правда, правда, миллион раз правда: Лев Толстой такой гений, что выше не только всех наших писателей и поэтов (не говоря уже о Тургеневе, Гончарове, Достоевском, Островском, но выше самих Гоголя, Пушкина и Лермонтова, — наших вершин!), но даже большинства европейских писателей, а написав «Власть тьмы» и «Смерть Ивана Ильича», стал может быть недалек от самого Шекспира. Значит, такого человека надо изобразить для всех будущих времен и людей, на веки веков, от макушки до пяток, во всем его облике. Вы правы, миллион раз правы. Да и Репин, вероятно, сделал бы так сам, именно по этим соображениям, но у него есть какая-то несчастная страсть к портретам поколенным (особенно для меня ненавистным! Уже лучше грудной!!!), а во-вторых, он вынужден был обстоятельствами особенными: начал-то он писать портрет на холсте, который привез с собой, но остался недоволен и забросил портрет, не кончив (уже после докончил его немного и подарил графине Софье Андреевне); ему хотелось писать новый, другого холста с собой не было — по счастью оказался холст у молодой графини Тани (которая рисует и училась в Училище у Перова). Значит, надо было поневоле брать то, что есть. Каков этот портрет — я не знаю, он еще не приехал сюда, но что чудесно, что

прелестно—это маленькая картинка (масл. красками): «Лев Толстой, пашущий на своем поле». Тут все чудесно, начиная с лошаденки и кончая последней подробностью. Я сам еще не видел—лишь завтра увижу, но все художники, да и простые люди, кто видел—все восхищаются. Надеюсь, что ваши жадные, ястребиные когти тотчас распрострутся на этот маленький бриллиантик. Не дай бог, чтобы кто-нибудь вас опередил. Про большой портрет я имею только вот какое сведение. Лев сам сказал Репину: «Ну, Стасов будет доволен этим портретом—ведь он и вас любит, да и меня тоже». Ну, и тут же поручил передать мне его дружбу и любовь» [323].

Скоро Стасов увидел и портрет и «Пахаря», по поводу которых спешит поделиться с Третьяковым своим восторгом:

«А как наш Репин идет вперед — просто гигантскими шагами! Вы ужо увидите, что такое его портрет Льва Толстого и прелестная картинка: «Лев Толстой пашет». Это — крупнейший исторический памятник, но вместе — один из изумительных «жанров» всей русской школы» [324].

Сам Толстой тоже был доволен портретом и писал Н. Н. Ге в октябре 1887 года:

«Был Репин, написал хороший портрет. Я его еще больше полюбил. Живой растущий человек и приближается к тому свету, куда все идет, и мы грешные» [325].

Написанный в три сеанса—13, 14 и 15 августа, как тогда же пометил на нем автор,—портрет является действительно памятником великому писателю.

Взятый живописно, отлично вставленный в формат холста, широко проложенный, он производит монументальное впечатление, на что явно и рассчитан. Но тем самым он трактован обще и формы головы менее чеканны, чем у Крамского и даже в портрете Ге, технически немощном, дряблом по живописи. Этот портрет лучший из всех, которые Репин писал с Толстого—а их было потом не мало. В нем передан не совсем обыденный Толстой, не Толстой чертковских фотографий и даже не Толстой — Ге, излишне протокольный, а **большой** Толстой, Толстой всех времен и всех народов. Его взгляд не устремлен в определенную точку, а направлен в пространство, он задумчив и спокоен тем великим спокойствием, которое в нем видел и чувствовал Репин.

В то время появилась большая статья о Сурикове Михеева, сравнивавшего его с Толстым. Репин, возражая против этого сравнения, пишет Стасовой:

«Мне кажется, что Сурикова ближе будет сравнить (если уже сравнения так необходимы) с Достоевским, а не с Толстым. Та же страстность, та же местами уродливость формы; но и та же убедительность,



Лев Толстой 1887 г.

Третьяковская галлерея

оригинальность, порывистость и захватывающий эффект полумистических мотивов и образов.

«Толстой мне кажется спокойнее, полнее, с широким стилем почти Иллиады, с рельефной и неувядаемой пластикой форм, как обломки Парфенона, и с колоссальным чувством гармонии целого. В нем есть то, что он писал о греческом языке по поводу переводов и оригиналов, в письме к Фету» [326].

Таким представлял себе Репин Толстого и таким он его сделал в этом втором портрете, сразу удавшемся после первого, неудачного. Поэтому он его и окончил только в три сеанса, что с каждым мазком чувствовал удачу, чувствовал, что отливает его так, как хотелось и

каким он рисовал себе его уже с давних пор. Наряду с другими репинскими портретами он занимает видное место, представляя удавшуюся попытку претворить прозаический облик великого человека в некий образ непреходящего значения, не сходя с твердой почвы жизненной правды, не прибегая к идеализации и не забывая стороны чисто живописной.

«Пахарь» — совсем не документ, ибо это картина, написанная по рисунку в мастерской, от себя. Единственным подспорьем, кроме рисунка и набросков, служил ему этюд, бегло набросанный уже не с пашущего Толстого, а с крестьянина Ясной Поляны, позировавшего художнику. Но этюд был сделан наспех, кое-как, что и не замедлило сказаться на картине: она не очень убедительна и звучит фальшиво. Во всяком случае, здесь нет ни репинской силы, ни остроты репинской наблюдательности.

Во второй раз Репин был в Ясной Поляне в июле 1891 г. В письме к Стасову он пишет оттуда:

«Числа не знаем, бо календарей не маем. Как видите, я уже здесь, в Ясной. Спешу. Работаем до упаду... Наше положение здесь, как на четвертом бастионе в Севастополе» [327].

Толстой также отмечает о его пребывании в письме к Н. Н. Ге и Н. Н. Ге-сыну:

«Все это время был у нас Репин, попросил приехать. В то же время Стасов просил принять Гинцбурга, и Репин писал с меня в комнате и на дворе и лепил, и Гинцбург лепил и еще лепит. Репина бюст кончен — чист и хорош, а Гинцбурга до сих пор нехорош. Репин — хорошая художественная натура, но совсем сырая, нетронутая, и едва ли он когда проснется» [328].

На этот раз он написал Толстого в его кабинете, сидящим на скамье и пишущим, — всем известная небольшая картина Толстовского музея в Ленинграде. Она вся написана с натуры, в скромной, но уверенной и твердой технике.

Другая вещица — «Толстой в лесу», или как его назвал художник, «Толстой на молитве». Этот отличный миниатюрный этюд написан с натуры и послужил материалом для известной картины «Русского музея», исполненной Репиным в 1900 г. и значительно уступающей этюду...

Кроме этих двух вещей масляными красками Репин сделал множество рисунков и вылепил бюст, существующий в нескольких экземплярах. Бюст хорошо передает строение черепа Толстого, и характеристика маски в общем повторяет тип большого портрета.

Вернувшись уже в Петербург и разбирая свои яснополянские альбомы, Репин остановился на мысли написать масляную вещь с одного из рисунков, изображающих Толстого, лежащим на траве, под дере-

вом. Так создался тот прекрасный «Этюд», который находится сейчас в Третьяковской галлерее и который все принимают за написанный с натуры. Он действительно производит такое впечатление, — до того правдива и убедительна игра солнечных пятен на светлой фигуре Толстого и на зеленой траве. Повидимому, эта удача удивила самого Репина, ибо задача была не из легких. Он пишет Стасову уже в Петербурге:

«Я работаю Толстого отдыхающим под деревьями в лесу. Попробовал по воспоминанию и рисунку с натуры — вышло недурно, солнечно» [329].

Внимательно рассматривая репинские портреты 80-х годов, мы без труда сможем разбить их на две, в корне различных и временами противоположных группы: в одних явно преобладает тяготение к форме, в других — влечение к живописности: в первых художник чеканит форму, мыслит скульптурно, рисует строже, видит объективнее; во вторых — эта форма то слизана светом, то смягчена цветом, то перебита дерзким мазком: автор чувствует живописно, не слишком строг к рисунку и его горячий темперамент навязывает натуре художественную волю автора.

Примером первого рода могут служить портреты Писемского, Фета, Глазунова, образцами второго являются портреты Пирогова, Рубинштейна, Мамонтовой-Рачинской, Стрепетовой, Стасова (дрезденский). Но есть портреты переходного типа, соединяющие качества обоих полюсов; если и та и другая сторона выражены с максимальной силой, то возникают шедевры вроде «Мусоргского» или такие удачи, как «Гаршин», «Беляев», «Суриков», «Толстой». Если ни та, ни другая сторона не выражены достаточно ярко, мы имеем хорошие, но мало нас волнующие вещи, как портрет Стасовой, чуть-чуть безличные, безрадостные, не доставлявшие, видимо, радости и самому художнику.

Откуда такая разность и даже прямая противоречивость внутренних творческих стимулов у художника в один и тот же год и даже в один и тот же месяц?

Художник не машина и художественное творчество не механично. Его *я*, оставаясь самим собой, видоизменяется под давлением натуры, модели, подсказывающих каждую данную концепцию: этого человека мне хочется так написать, а ту женщину совсем иначе. Написать à la Manet можно только в шутку, или «для пробы», или из озорства; такому здоровому, ядреному художнику, как Репин, не гоже писать иначе, как à la натура. И он неукоснительно идет своей дорогой, здоровой, твердой и оттого так бесконечно разнообразны его портреты. Ни одной повторяющейся позы, ни единого заученного жеста, вовсе нет одинаковых рук, поворотов головы и особенно выражений и взглядов. Написать такую пропасть лиц и не повториться—это чего-нибудь стоит.

Но, вот еще наблюдение, подсказываемое пристальным изучением репинских портретов: лучшие из них, самые вдохновенные, наиболее волнующие и не вызывающие никаких возражений, падают на эпоху расцвета творчества вообще, на годы «Не ждали» и «Ивана Грозного». Так как живопись не есть скульптура и ее язык есть по преимуществу язык цвета и света и — лишь в неизбежной степени — объема, то высшие достижения живописи суть те, в которых проблема живописания в тесном смысле слова преобладает над всеми остальными. Поэтому на период высшего расцвета у Репина приходится наибольшее число портретов главным образом живописного порядка, сильных по цвету и темпераменту, в них вложенному. В эти годы очень редки портреты только объемного, скульптурного типа. Но чем дальше, тем чаще они будут встречаться и, напротив, тем реже мы увидим у художника увлечение живописными заданиями.

Вот несколько ярких примеров тех же портретных типов к концу 80-х годов.

«А. П. Бородин». Огромный портрет в рост, в величину натуры, представляющий знаменитого композитора в концертном зале, прислонившимся к белой колонне, сзади кресел, что подчеркивается куском кресла и затылком сидящей в нем женщины. Портрет писан после смерти Бородина с человека, несколько напоминавшего его фигурой,— с натуры. Такая же реконструкция, как «Глинка» и «Щепкин», но более благодарная и легкая, ибо Бородина Репин близко знал и сотни раз видел именно в этой самой позе у колонны «Дворянского собрания». Стасов пришел в восторг от него, но на этот раз решительно промахнулся: портрет неимоверно скучен уже по композиции, дающей черный столб посередине холста, приткнутый к белому. Все построено на скульптурности фигуры: на расстоянии кажется, что живой человек стоит у колонны, так сильно вылеплена фигура — сюртук, брюки, обувь, но не голова,—вялая и мятая.

«М. О. Микешин» прекрасный кусок живописи. На этот раз прав был Стасов, «рехнувшийся» от него [380]. «Но выше, выше, выше всего, для меня — это набросок портрета Микешина. На мои глаза этот набросок чисто гениальный, даром, что портрет не кончен». Начатый в 1887 г., портрет был кончен только в 1888 г.

«Н. Н. Страхов». Типичный образец среднего типа; очень напоминает по взятости, отношению к модели и трактовке портрет Н. В. Стасовой: ни одна сторона не выражена с достаточной яркостью,—хороший, но не впечатляющий портрет.

И наконец еще один — четвертый портрет того же 1888 г.:

«К. М. Фофанов». Портрет, зачатый в одну из последних счастливых минут 80-х годов. Приближается по силе творческого заряда, легшего в его основу, к Мусоргскому. При чрезвычайной объемности,



Поэт К. М. Фофанов. 1888 г.

Третьяковская галлерея

он живописен особой, репинской живописностью. В нем на редкость удачно распределены световые и теневые удары и использована игра контрастов. Голова Фофанова не просто очень похожа, а исчерпана до дна в своей характеристике. Она должна была бы висеть в портретных классах школ живописи для того, чтобы ученики близко изучали, как надо строить голову «в плафоне», как ставить разрез глаз в перспективе, как выдвинуть нос, дать почувствовать правую, невидную глазу, часть лица и пройти фоном по правому контуру фигуры.

Последние четыре портрета все относятся к 1888 г. Насколько Репина все более захватывают задачи объемности, сильной лепки и рельефа, видно на его пристрастии к большим холстам-рисункам, замечаемом

у него около этого времени. Таковы портреты углем артиста Писарева и критика А. И. Введенского (Третьяковская галлерея), оба 1888 г. Это не просто рисунки в обычном смысле этого понятия, а сильно вылепленные портреты, могущие быть в фотографии принятыми за живопись. С них началась та серия прекрасных портретов рисунков, лучшими образцами которых надо признать «Элеонору Дузе», «В. А. Серова» и отчасти «М. К. Тенишеву», исполненные в более свободной, чисто рисуночной манере. Само появление целой серии таких портретов и предпочтение черного цветному показательно для Репина на рубеже 80-х и 90-х годов.

Следя за дальнейшими фазами репинского портретного искусства данной поры, мы можем пройти мимо ряда протокольно объективных портретов, таких, как «И. М. Сеченов» в Третьяковской галлерее (1889 г.), остановившись только на тонком, очень живописном портрете гр. Мерси д'Аржанто и портрете композитора Кюи.

Первый писан с больной, почти умирающей поклонницы русской музыки, парижанки, приехавшей в Петербург и здесь осевшей. Она лежит на кушетке, сложив руки. Так же, как «Микешин», она написана на негрунтованном, но более гладком, чем там, холсте, что дает нечто общее их живописи, не по-репински тонкослойной. Исполненный в 2—3 присеста, портрет этот чарует своей деликатностью и изяществом — единственный случай в списке женских портретов Репина.

Написанный одновременно с первым, в феврале 1890 г. [331], портрет Кюи лишен артистизма и художественного темперамента, отличающих тот, но он в высшей степени знаменательное явление, ибо в нем впервые с непререкаемой убедительностью выражена тенденция, владеющая отныне художником: объективность, объективность во что бы то ни стало, что бы ей ни пришлось принести в жертву. Вместо правды жизненной, отлично сочетающейся с правдивостью артистической, субъективной — одна только правда объективная: Репин всецело во власти натурализма, с его иллюзорностью панорамного уклона.

К этому дело давно уже шло: «Писемский»—начало этого пути. Но столь решительно, ясно и сильно—и, главное, успешно, удачливо—Репину еще не доводилось до 1890 г. справляться с портретом, задуманным в этом направлении.

«Кюи — первый новый сдвиг, первая новая, по мнению Стасова, победа, на самом же деле — первый серьезный отказ от гигантских завоеваний целой жизни. «Кюи» только начало нового периода в творчестве художника. В этом портрете есть подкупающая свобода в трактовке форм головы, неизмельченных складок генеральского пальто и генеральских брюк, с красными выпушками и лампасами, есть увлечение, невольное увлечение чисто изобразительной, натюрмортной сто-

роной. Но свое сердце Репин отдает здесь больше всего форме: достаточно полюбоваться на то, как написана левая рука Кюи, лежащая на ручке качалки, с безымянным пальцем в ракурсе [382].

Как претворится объективизм этого портрета в дальнейшем и какую переживет эволюцию, мы увидим ниже; теперь же надо остановиться еще на одном портрете, написанном немногими месяцами ранее и в свое время несказанно нашумевшим — на портрете дамы в красной шелковой кофточке и черной юбке, с вуалью, в остроконечной шляпке — баронессе Икскуль. Он — отступление от линии «Кюи», но он и не по линии «Аржанто», а занимает середину, примыкая по типу к портретам Гаршина и Фофанова. Написанный с исключительным мастерством, он по праву должен занять место в первом по качеству десятке репинских портретов. Никто в России, кроме Серова, не передавал так матового лица, томных глаз, шелка. А рука на этом портрете, ее отласная кожа, жемчуг и кольца едва ли много найдут равных по высоте исполнения во всей Европе.

Портрет Икскуль был последним созданием Репина этого стиля. То, что придет ему на смену, будет носить печать высочайшего уменья, но меньшего художественного напряжения.

Глава XV

ОТ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СВОБОДЫ К ОБЪЕКТИВНОСТИ

(1888 — 1891)

Июль и половину августа 1878 г. Репин провел в Абрамцеве у Мамонтовых. Своим пребыванием там, как мы видели, он был чрезвычайно доволен и не находил слов для похвалы хозяевам, их многочисленным гостям и всей обстановке. Гостей там всегда был полон дом: художники, музыканты, писатели, историки искусства, ученые — кого только там не перебывало. Читались вслух новые стихи, рассказы, научные статьи и исследования, бывало шумно, горячо спорили, играли во всевозможные игры, занимались спортом и весело проводили время.

Как-то Репину довелось услыхать там рассказ о замечательном смехотворном письме, сочиненном некогда запорожцами, в ответ на высокопарную и грозную грамоту султана Магомета IV, предлагавшего им перейти к нему в подданство. Ответ этот был сочинен кошевым

Иваном Дмитриевичем Серко, с товарищами, и вылился в забавном и местами мало пристойном документе, содержание которого уцелело до нас, ярко рисуя быт и нравы Запорожья.

Репин сразу загорелся и набросал тот карандашный эскиз, который находится в Третьяковской галлерее и имеет пометку автора: «Абрамцево, 26 июля 1878 г.». Общий смысл будущей картины здесь уже налицо, и даже отдельные, намеченные в эскизе фигуры перешли в картину без существенной переработки, как, например, ухмыляющийся писарь, сидящий в центре, с такой же наклоненной на бок головой, или задний усатый запорожец, с поднятой кверху головой, указывающий вдаль рукою.

Тема задела Репина за живое, и мимолетная шутка вырастает вскоре в серьезную, большую затею. Зимой 1878 г. и весь следующий год мешали заняться ею очередные работы, которые пришлось кончать, — «Софья», «Проводы новобранца», «Досвiткi» и «Крестный ход». Но все же в 1880 г., работая особенно много над «Досвiтками», он основательно засаживается и за «Запорожцев». Его подтолкнуло к этому посещение в 1880 г. его мастерской Львом Толстым, заинтересовавшимся этой картиной.

Сообщая об этом Стасову, Репин пишет ему: «В Запорожцах он мне подсказал много хороших и очень пластических деталей первой важности, живых и характерных подробностей. Видно было тут мастера исторических дел; я готов был расцеловать его за эти намеки, и как это было мило тронуто, между прочим. Да это великий мастер. И хотя он ни одного намека не сказал, но я понял, что он представлял себе совершенно иначе запорожцев, и, конечно, неизмеримо выше моих каракулей. Эта мысль до того выворачивала меня, что я решился бросить эту сцену—глупой она мне показалась; я буду искать другую у запорожцев; надо взять полнее, шире—пока я отложил ее в сторону и занялся малороссийским казачком «на досвiтках» [333].

Между этой последней картиной и «Запорожцами» есть общее в основе самого замысла: обе они построены на теме смеха, но в «Досвiтках» смех обыденный, современной Репину украинской деревни, а там смех былой, легендарный, «гомерический», смех, возведенный в некий символ безграничного раздолья и вольности Запорожской сечи. Поэтому приналегши вплотную на «Досвiтки», он не оставляет и «Запорожцев», продвинутых к моменту посещения Толстого настолько, что их можно было показывать почти уже как сделанную картину. Что он не бросил, как говорил в письме, «Запорожцев», видно из ближайшей переписки со Стасовым:

«До сих пор не мог ответить вам, Владимир Васильевич; а всему виноваты «Запорожцы». Ну и народец же!.. Где тут писать, голова кру

гом идет от их гаму и шуму. Вы меня еще ободрять вздумали; еще задолго до вашего письма я совершенно нечаянно отвернул холст и — шутя, решил взяться за палитру, и вот недели две я положительно без-отдыху живу с ними, — нельзя расстаться: веселый народ

«Не даром про них Гоголь писал, все это правда. Чертовский народ! Никто на всем свете не чувствовал так глубоко свободы, равенства и братства. Во всю жизнь Запорожье осталось свободно, ничем не подчинилось, в Турцию ушло и там свободно живет, доживает.

«Да где тут раздумывать, — пусть это будет и глупая картина, а все-таки напишу, — не могу» [334].

Из этого видно, что Толстой скорее подтолкнул Репина взяться крепче за эту картину, нежели охладил его к ней, как показалось Стасову, приславшему ему бодрящее письмо. Насколько его уже до того захватила эта работа, об этом свидетельствует самый факт специальной поездки-экспедиции в места древнего Запорожья и долгое, упорное изучение там типов потомков его былого населения. Результатом этой поездки было множество этюдов и рисунков, которые он вскоре пустил в дело.

Как мы знаем, «Крестный ход», и за ним «Не ждали» и «Иван Грозный», временно отодвинули «Запорожцев» и он берется за них, только покончив со всеми этими картинами. Впрочем и теперь еще ему мешает многое: сначала «Глинка», а затем еще одна новая затея—«Святитель Николай избавляет от смертной казни трех невинно осужденных в городе Мирах-Ликийских».

Эта последняя возникла как-то случайно. В октябре 1886 г. он писал Стасову:

«Не забудьте, пожалуйства, если что попадется о Николе чудотворце отложить для меня. Это я пообещал в один захолустный женский монастырь, на моей родине, написать им образ в церковь» [335]. Для простого деревенского образа он подбирает материалы, всегда имеющиеся под рукой в Публичной библиотеке у его приятеля, Стасова. От этой случайно зароненной искры загорелся огонь, приведший к большой, сложной картине, бывшей в работе всю зиму 1886/87 г. и весь следующий год.

Ознакомившись с доставленными Стасовым материалами, Репин сразу остановился на эпизоде приостановки казни. Никакой религиозной картины он конечно из него не создает, но сравнение картины 1888 г. с первой ее мыслью, относящейся к 1886 г., показывает, какой коренной переработке она подверглась в течение двух лет [336]. Здесь те же пять главных действующих лиц: Николай, трое осужденных и палач; нет только представителя власти, улыбающееся лицо которого высовывается в картине из-за плеча Николая. Изменен и первый казнимый,

которого художник не заставляет класть голову на плаху, а ставит его на колени, на переднем плане, лицом к зрителю.

Но смысл картины, как она задумана в эскизе — совершенно иной, чем в окончательной редакции. На эскизе Николай намечен в повелительной, величественной позе, властно останавливающим казнь. В этой концепции картина могла бы еще стать религиозной и даже, пожалуй, церковной. На законченной картине, купленной с выставки Александром III для Эрмитажа и переданной позднее в новооткрытый «Русский музей», мы видим экзальтированного толстовца древних времен, подействовавшего на палача-борова своим истерическим порывом. Этот порыв и его полная неожиданность мигом зажгли искру надежды на лицах двух других осужденных, — стоящего на коленях старика, протянувшего к избавителю костлявые руки, и истощенного юношу-эпилептика, с кривыми ногами и закатившимися глазами.

Совершенно очевидно, что палач только на мгновение остановился, захваченный врасплох появлением «полоумного» старика, но через несколько минут противно улыбающийся восточный человек — военачальник — уведет его ласково, но решительно, и что казнь будет совершена. Словом, картина написана на тему временной приостановки казни, а не избавления от казни.

Над религией и всякой церковностью Репин довольно недвусмысленно посмеивался, о чем говорят все его письма и чего он не скрывал. Образ в церковь он писал, чтобы отделаться от приставаний, совершенно так же, как писал портреты неинтересных, но очень надоедливых знакомых, которых не хотелось обидеть.

Можно представить себе, что было бы, если бы до этого истинного смысла картины добрался Победоносцев, вероятнее всего ее не видевший, а если видевший, то не уразумевший: ее вне всякого сомнения постигла бы участь «Ивана Грозного», но она была бы изъята из обращения на более продолжительный срок.

До чего художественная критика того времени вообще не разбиралась в вопросах искусства, видно из того, что эту весьма пикантную особенность не сумели вычитать из картины и охранители из «Гражданина» и «Московских ведомостей». Раздавались даже голоса о повороте Репина в сторону религиозного мистицизма.

Поворот в этой картине действительно обозначился, и поворот чрезвычайно решительный и знаменательный, но совсем в иной области, — в самой глубине художественного исповедания Репина, в основной сути его тогдашних живописно-творческих устремлений.

Со стороны исполнительной картина в известном смысле может быть рассматриваема, как новый дальнейший шаг вперед. С такой безукоризненностью формы и рисунка, какую мы видим в фигуре палача, Репин еще не выступал до сих пор. Но не было у него до

«Николая» и этой холодной объективности. Казалось бы, что иное, как не объективность в передаче природы обеспечивает максимальную жизненность и правдивость ее воспроизведения? На самом деле это не так: объективность, исключая решающие в искусстве моменты темперамента, индивидуальности, интуиции, приводит тем самым к новой условности, не той, прежней, академической, против которой боролся реализм и такой его колосс, как сам Репин, а к условности реализма. Круг замкнулся, повергенная во прах гидра академизма показала здесь вновь свое лицо. Картина вся условна, сверху донизу. Условен уже самый ее общий тон, цвет лиц, обнаженного тела, одежд: только в мастерской их можно было скомбинировать в данной расцветке, ибо на воздухе, против заревого неба, ни тело, ни особенно белые части одеяний не могут быть такими, какими их написал Репин. Здесь есть только правда формы, жизненность объема, но совсем нет правды света и жизненности цвета. За этой основной условностью потянулся условный пейзаж — горы и мглистая даль, условный задний план, составленный из ничего не говорящих, безразличных фигур статистов и статисток, наряженных в сомнительные, с точки зрения археологии, костюмы. К тому же эти дальнепланные фигуры не достойны Репина по слабости формы, рисунка и экспрессии; так, и даже лучше мог написать хорошо вышколенный ученик Академии того времени.

Но вот, наконец, и эта картина кончена. Преодолено последнее препятствие, стоящее на пути к «Запорожцам». Как станет он заканчивать их после «Николая Мирликийского»? Со времени их первого эскиза прошло целых десять лет. Что только не стояло на этом самом мольберте за это время, чего не пережил перед ним за долгие годы Репин, сколько творческой энергии и сил было здесь потрачено, сколько испытано разочарований от неудач и сколько было радости от преодолений. Нельзя работать над произведением в течение десяти лет без ущерба для его свежести и целостности. Даже гений Александра Иванова не мог выйти победителем из непосильной борьбы с отлагающимися наслоениями мыслей, чувств, переживаний и неизбежной общей сменой вкусов, что сказалось и на его «Явлении Христа народу».

Репин работал над «Запорожцами» в те годы, месяцы и дни, когда он писал столь в корне различные картины, как «Проводы новобранца», «Крестный ход», «Не ждали», «Иван Грозный», «Николай Мирликийский». Какой должна была получиться картина, начатая ранее и пережившая их? Либо она должна была вбирать в себя постепенно все черты этой из года в год сменявшейся панорамы, — что было бы явно дико и для гармоничного Репина неприемлемо, — либо она должна была заговорить языком последнего по времени ее пред-

шественника — «Николая», что было логично и для Репина единственно естественно. Так оно и случилось: «Запорожцы» «Русского музея» не по замыслу, конечно и не по теме, но по всему художественному смыслу их выполнения и особенно по живописной установке — кость от кости и плоть от плоти «Николая». Не только совершенно то же общее цветовое впечатление, но даже абсолютно то же заревое небо и тот же эффект силуэтящих на нем лиц. Точно Репину не хватило воображения представить себе иную обстановку и иную природу.

Здесь мы подходим к самому существенному моменту репинского творчества, — отсутствию воображения, — не только в «Запорожцах» и «Николае», но и вообще во всем искусстве Репина. Отсутствие воображения — еще не беда для художника: достаточно сказать, что его не было ни у Веласкеса, ни у Франсуа Гальса, ни у Гольбейна. Но они, за редчайшими исключениями, и не брались за темы, не отвечавшие их дарованию и бывшие им не по силам, а Репина, как на зло, они то и притягивали: «Софья», «Запорожцы», «Николай», позднее «Иди за мною, сатано» и другие. Для таких задач надо было владеть исполинским воображением Сурикова. В сущности и «Иван Грозный» не тема для Репина, и с нею он вовсе не справился, как с темой исторической, одолев ее совсем с другого конца, — со стороны психологической. И он был тысячу раз прав, когда после доброй порции этюдов с натуры и восхищения красотой жизни, посылал к чорту «все эти исторические воскресения мертвых, все эти сцены народно-этнографические» [337].

Но, как в «Иване Грозном» Репина спасла от провала большая, сторонняя сюжету и истории задача экспрессии, так и в «Запорожцах», до известной степени, выравнивала линию задача, казалось бы второстепенная для данного сюжета, только сопутствующая ему — задача смеха. И подобно тому, как там случайная удачная мысль, — явившаяся не сначала, а только в процессе работы и даже ближе к ее завершению, — подменила начальную основную тему, так здесь этот подголосок зазвучал громче ведущего мотива, сильнее всех литавров, и перерос главную тему, став на ее место и приобретя доминирующее значение. «Николай Мирликийский» — не религиозная картина, «Запорожцы» — не историческая; первая — только психологический этюд, как бы изыскание из области психологических явлений, вторая — опыт психофизиологического анализа. Ибо здесь раскрыта скорее физиология смеха, чем даны просто изображения смеющихся людей, как у Веласкеса в «Вакхе» или у Гальса в группах стрелков, в «Гитаристе» и «Мальчиках».

Эти три черты репинской натуры — отсутствие воображения, страсть к задачам экспрессии и тяготение к передаче сложных че-



Запорожцы (1878—1891)

Русский музей

ловеческих деяний, движений и помыслов, главным образом, со стороны их физиологической видимости — определяют все содержание его творчества. Не только ничего «потустороннего», но ничего не крепко привязанного к земле, к земному и физиологически человеческому.

Проблема смеха давно занимала Репина. В собрании рисунков Цветковской галлереи, перешедших в Третьяковскую, есть один, 1879 г., посвященный разработке темы смеха и изображающий ряд лож театра во время представления водевиля. На большом, сильно вытянутом в ширину листе мы видим 16 смеющихся зрителей всех возрастов. Рисунок, достаточно беспомощный в техническом отношении, обнаруживает тогдашнюю слабость Репина—уже после «Дочери Иаира», «Бурлаков», после Парижа и «Протодиакона»—в рисовании от себя, без натуры, но он показателен по тому упорству и настойчивости, с которой здесь дана попытка анализа различных типов и градаций смеха. Усилия, потраченные Репиным тогда на изображение этих 16 смеющихся — ничто в сравнении с теми, которых ему стоили «Запорожцы». Сравнение эскизов различного времени показывает все растущую убедительность и крепость этого нового замысла на тему смеха. Дикий разгульный смех запорожцев возведен Репиным в оргию хохота, в стихию издевательства и надругательства. Смех здесь передан опять прежде всего в его физиологической природе, и этот его аспект изучен так, как до этого не изучал его ни один художник на свете.

Со стороны передачи всех возможных ступеней смеха Репин добился здесь, путем длительной, упорной работы и постоянных переписываний и улучшений, таких результатов, что на основании нескольких десятков голов запорожцев можно составить исчерпывающий своеобразный «атлас смеха». При этом он так много и добросовестно изучал бытовую сторону жизни запорожцев, — оружие, пороховницы, одежду, украшения, музыкальные инструменты,—что эта картина вышла наиболее историчной, в смысле археологическом, из всех репинских работ, но все же и в ней он не дал подлинной исторической картины, раскрывающей и обнажающей перед нами прошлое не только при помощи предметов материальной культуры, но и всем комплексом связанных с данной эпохой представлений.

Общий тон картины «Русского музея» столь же надуман, не высмотрен или недостаточно тонко высмотрен в действительности, как и в «Николае Мирликийском». Он условен, т. к. Репину по необходимости — впрочем им самим для себя придуманной — приходилось все писать в мастерской: в эти полусумеречные часы, когда уже огонь костров начинает светиться, писать с натуры мудрено. Но для чего же

было связывать себя фиксацией именно сумеречного момента, заведомо усложнявшего и без того невероятно сложную задачу?

Репину оказалось мало материалов, привезенных им из Запорожья в 1880 г., и окончив «Николая», он едет за новыми. На этот раз уже не на Днепр, а на Кубань, где надеется пополнить свой запас типов. В июне 1888 г. он едет на Кавказ, переваливает по Военно-грузинской дороге в Тифлис и морем направляется на Новороссийск, в Екатеринодар и конечную цель поездки — в станицу Пашковскую [338].

В мае 1890 г. он опять в пути; не ограничиваясь югом России, он предпринимает поездку через Одессу и Константинополь в Палестину, чтобы в Малой Азии увидать сохранившихся там потомков запорожцев. Страшная жара заставляет его, однако, бежать обратно, не достигнув цели [339].

Да и ничего существенного он уже не мог внести в картину, т. к. в начале декабря 1889 г. она была окончена — вопрос мог итти только о мелочах. Однако в последнюю минуту, как всегда, Репин начинает усиленно то тут, то там переписывать. Он работает одновременно как над основной картиной — «Русского музея», — так и над вариантом ее, — картиной Третьяковской галлереи, переданной в 1931 г. украинскому музею в Харькове. В то время на картине еще не было крайней правой фигуры запорожца, стоящего спиной в белом плаще, без шапки, а на его месте стоял, повернувшись почти к зрителю, толстый запорожец, с длинными черными усами, в шапке, запрокинувший, в припадке смеха, левую руку назад и кверху. Найдя голову его слишком близкой и повторяющей голову толстяка с седыми усами, в папахе, стоящего рядом, левее, он решил его убрать, поставив на его место кого-нибудь спиною к зрителю. Репину хотелось этого еще и потому, что казалось недостаточным и условным ограничиться в такой человеческой гуще одной центральной тыльной фигурой лежащего на бочке, в то время как все остальные обращены к зрителю.

Друзья Репина, считавшие обреченную на гибель голову чуть ли не лучшей в картине, уговорили художника, перед уничтожением ее, сделать с нее копию. Так возник замечательный «этюд головы смеющегося запорожца», с запрокинутой рукою, помеченный автором 1890 г. и ушедший в Стокгольм, в собрание Монсона.

Еще до этого Третьяков торговал картину у Репина. О цене пока речи не было, но удочка была закинута. Он хотел взглянуть на прежний, московский эскиз к картине, при чем считал нужным оговориться: «Если самая картина будет в моем собрании, то и первоначальному эскизу быть там есть смысл, если же картина не попадет, то нужен ли он будет тогда, — трудно мне сейчас сказать» [340]. Репин неохотно говорил на эту тему, рассчитывая, что «Запорожцы» будут приобретены для формировавшегося тогда «Русского музея», ему

очень хотелось, чтобы в этот петербургский музей также попали его капитальные вещи: «не все же в Москву», подталкивали его друзья.

К этому времени относится выход Репина из товарищества Передвижных выставок. Он уже давно чувствовал себя здесь не так хорошо, как прежде: ему казалось, что даровитых молодых художников забивали старики, он видел, что ярые некогда революционеры в живописи, уже много лет, как сами превратились в рутинеров и, наконец чувствовал, что на него косо начали смотреть, после того как стало известно, что он согласился войти в новую, реформируемую Академию художеств, в числе еще нескольких членов товарищества, которых он к этому склонил. Горячий от природы, он решил порвать с передвижниками. Последний раз он участвовал на XVIII выставке 1890 г., когда поставил всего один портрет — баронессы Икскуль, уже тогда приберегая вещи для своей персональной выставки, задуманной им к 20-летию деятельности, т. е. к годовщине получения большой золотой медали за «Воскрешение дочери Иаира».

Выставку Репин устроил совместно с Шишкиным в залах Академии художеств, в ноябре 1891 г. Здесь появились «Запорожцы», «Явленная икона» и картина «По следу» (молодой казак в степи преследует татарина).

Кроме картины было выставлено 34 портрета, 23 эскиза, 12 этюдов к «Парижскому кафе», 28 этюдов к «Явленной иконе», 21 этюд к «Проводам новобранца», 12 этюдов к «Речи Александра III к «волостным старшинам», и 31 этюд к «Запорожцам». Сверх того было здесь еще 22 этюда исторических вещей для различных картин, 38 разных других этюдов и 72 пейзажных этюда. Всего на выставке было 298 номеров.

Для своей выставки Репин просил Третьякова дать ему из галлереи наиболее им ценимые вещи, но т. к. по утвержденным городом правилам ни одно произведение не могло быть выносимо из здания, то пришлось ограничиться отправкой — и то в виде особого исключения — только четырех вещей: этюда с Стрепетовой, этюда с Веруни Репиной — «Стрекозы», портретов Микешина и Сеченова. Кроме того, Третьяков отправил Репину несколько вещей из частных собраний которые тот просил: портреты С. И. и Е. Г. Мамонтовых и Мамонтовой-Рачинской, да еще нескольких этюдов цветов. Этот выбор показывает, что Репин был озабочен представить с особенной полнотой живописную линию своего искусства [841].

То же говорит и подбор других портретов выставки, таких, как гр. Аржанто, профильный Гаршина, Куинджи, Поленова, Чистякова, Толстого, лежащего под деревом, Антокольского в мастерской и «Дерновая скамейка». Из других портретов выделялись Климентова, С. Ментер, флорентийский автопортрет, Толстой в яснополянском кабинете.

Из новых вещей были особенно замечены два женских погрудных портрета—М. В. Веревкиной, с рукою на повязке, и Е. Н. Званцевой, а также прелестная картина «Хирург Павлов в операционном зале», написанная в 1888 г. Эта последняя куплена на выставке Третьяковым вместе с профильным этюдом с Гаршина и портретом Чистякова, относящимся еще к 1878 году.

По окончании выставки в Петербурге ее перевезли в Москву и Репин писал Стасову, что она производила здесь не меньшее впечатление, чем в Петербурге [342].

«Запорожцы» были, как и рассчитывал Репин, куплены Александром III для «Русского музея», за 35 000 рублей, — наивысшая сумма, выпадавшая до того на долю русского художника. Третьякову удалось получить кроме варианта картины и первый абрамцевский эскиз, который Репин обещал ему подарить после окончания картины, о чем он и напоминал художнику в январе 1897 г. [343]. Репин тотчас же принес эскиз в дар галлерее.

Получив деньги за картину и от продажи значительного числа этюдов в частные руки, Репин купил в Витебской губернии на берегу Западной Двины имение «Здравнёво», в 108 десятин, с большим фруктовым садом и налаженным хозяйством.

В «Здравнево», купленное в конце 1891 г., Репин поехал с детьми в мае 1892 г. Однако, прежде чем устроиться здесь, пришлось не мало поработать и повозиться. Эти хлопоты почти не оставляли времени для живописи, до которой новоиспеченный помещик добрался только осенью [344]. Репина явно тешила новая роль и новые «сельскохозяйственные» занятия, о которых он писал Стасову в июле этого года.

«А я здесь, в «Здравневе» (так называется местечко, принадлежащее теперь мне), живу самой первобытной жизнью, какой жили еще греки «Одиссеи». Работаю разве только землю с лопатой, да камни. Часто вспоминаю Сизифа, таскавшего камни, и завидую чудесам над Антеем. Ах, если бы и у меня это прикосновение, близкое к земле, возобновило мои силы, которые в Петербурге в последнее время порядочно хирели» [345].

Через несколько дней Репин посылает Н. В. Стасовой собственноручный рисунок своего перестраиваемого дома, с новой вышкой и всякими удобствами, — с подписью: «Вот какой дом тут у меня строится все лето» [346]. Со Стасовым началась размолвка и Репин переписывается только с его сестрой.

Осенью ему все же удается пописать и он делает с дочери, Веры Ильиничны, два этюда на воздухе,—один в охотничьем костюме с ружьем за плечами, другой — с букетом цветов, в желтом берете — «Осенний букет» Третьяковской галлереи.

Оба портрета писаны с тем смешанным чувством живописного задора при максимальной объективности, которое видно в портрете Кюи: прекрасно, сильно, но этой удаче вредит та доза холода, который с этого времени присущ большинству репинских портретов.

Уже в конце предыдущего года Репин написал портрет В. Д. Спасовича, произведший фурор среди всех, кто его видал. Знаменитый адвокат представлен по пояс, произносящим одну из своих защитительных речей. В левой руке он держит листок бумаги, правой жестикулирует, помогая речи. Живой человек, написанный с необычайным рельефом, смотрящий на зрителя и бросающий ему в лицо слова пламенной речи.

Но есть что-то неприятное в этом портрете, есть нечто значительно снижающее и даже сводящее на-нет всю силу изображения и весь пафос данного замысла. И не только потому, что, выдержанный сверху донизу в серой гамме, он слаб по живописи и беден по цвету, а и потому, — и это самое главное, — что художник дал слишком много фотографии и недостаточно искусства. До сих пор это — наиболее объективное, наиболее натуралистическое создание Репина, перед которым «Кюи» — сама свобода.

Объективность в передаче природы достигается неизбежно принесением в жертву артистизма произведения: чем более в нем артистического трепета и озарения, тем меньше объективности, и наоборот. Объективизм тут же бьет художника по крепкой форме: посмотрите, как он выхолостил всю гранность форм лица, сведя его лепку к смазанно-округленным отдутловатостям носа, припухлостям щек, стушеванности скул, — весь череп какой-то мягкий, бескостный. Несмотря на всю внешнюю силу портрета, он внутренне и по существу слаб, при всей удаче характеристики.

В 1893 г. Репин пишет еще два портрета, трактуемых с тем же, и даже еще более последовательным объективизмом — адвоката В. Н. Герарда и композитора Н. А. Римского-Корсакова. Первый появился на академической выставке 1894 г., второй — на XXIII Передвижной в 1895 г., когда Репин, переменив гнев на милость, вернулся в ее лоно. Оба они — дальнейшее развитие той же идеи, которой был в то время одержим Репин и которая, странным образом, не вязалась с его тогдашними теоретическими, критическими и историко-художественными выступлениями в печати.

В 1893 г. конференц-секретарь Академии художеств И. И. Толстой был назначен вице-президентом. Этот пост он согласился занять только под условием предоставления ему свободы действий в направлении полной реорганизации Академии, с привлечением в нее новых, свежих



Юрист В. Д. Спасович. 1891 г.

Русский музей

сил. Толстой имел в виду главным образом опереться на Репина и Куинджи, но в качестве профессоров обновленной Академии были приглашены еще Шишкин, Ковалевский, Вл. Маковский, гравер Матэ, Виктор Васнецов, Поленов и Суриков. Последние трое отказались от педагогической деятельности, остальные вошли.

Переговоры Толстой вел еще до своего назначения, сначала через друга, византиста и археолога Н. П. Кондакова, принимавшего ближайшее участие во всех работах по реформе Академии и в выработке нового устава, а потом сносился с ними уже сам. Имелось в виду пригласить к участию в Академии маститого Стасова.

В январе 1892 г. Репин приглашал Стасова к 6 час. вечера на обед в ресторан «Медведь». Этот обед он называет «наш обед», при-

бавляя, что кроме Стасова там будет Толстой, Вишняков, Куинджи, Кондаков и «мы с Шишкиным», заканчивает он письмо. Стасов знал уже, что Репина начинают заманивать в это ненавистное ему, а когда-то и Репину, заведение, но до поры до времени он молчал, отделываясь лишь шутками.

Стасов не понимал, как может человек, вместе с ним предававший проклятию все академии мира, вдруг сам пойти в одну из них, притом едва ли не худшую из всех. Он достает старые репинские письма и диву дается. Вот одно из них, посланное ему из Парижа в мае 1876 г., в ответ на его сообщение о программе новой борьбы с Академией:

«Как я буду захлебываться чтением тех строк, где будут уничтожены все академии с их пошлым, разбращающим влиянием на искусство, где антики и все сильные образцы окажутся вредными тормозами живой, вечно новой струи поэзии и жизни» [347].

Как может этот же человек теперь итти строить,—пусть новую, реформированную, но все же академию. Стасов не пошел и их отношения стали слегка натянутыми, пока, — обидевшись на какую-то фразу, — Репин вовсе не перестал писать.

На этот раз дело опять, как и прежде, обошлось [348], но вскоре пришел и самый длительный разрыв. Репину казалось—из-за пустяков, Стасов считал его более глубоким.

Лето 1893 г. Репин провел снова в Здравневе, где опять почти не писал, отдавая все время хозяйственным заботам. Осенью он едет за границу с сыном Юрием. По дороге в Вену, останавливается в Вильне, где приходит в восторг от портрета Платона Кукольника, работы Карла Брюллова, и уже заодно восхищается сепией «Распятие», того же Брюллова, виденной им в репродукции, еще на петербургском вокзале

Из Вены он пишет Стасову:

«Я только что приехал сюда из Кракова. Был на похоронах Матейко. В Вене пробуду еще дня два-три. Черкните мне, если будет охота, в Мюнхен... Перед отъездом, у Мережковского я встретил П. Вейнберга, он пристал ко мне, чтобы я писал ему для какого-то театрального журнала об искусстве что-нибудь вроде своих впечатлений. Я пообещал ему и уже писал из Кракова. Если бросит, я буду рад—никакой охоты к этому не чувствую. А главное, трудно что нибудь стоящее печати написать, опасно — лучше думать про себя» [349].

Эти беглые строки и мысли вперемежку говорят о том, что своей журнальной заметке для Вейнберга Репин не придавал значения. На самом деле она-то и разлучила старых друзей.

«Пишу вам, как обещал, свои мимолетные думы об искусстве, без всякой тенденции, без всякого пристрастия, — начинает Репин свое письмо об искусстве..

«Уже на вокзале, в Петербурге, случайно развернув фолианты «Русского художественного архива», я приковался к «Распятию». Фототипия, очевидно, с рисунка сепией, исполненного с такой силой, с таким мастерством гениального художника, с таким знанием анатомии. Энергия, виртуозность кисти... И на этом небольшом клочке фона так много вдохновения, света, трагизма... Сколько экстаза, сколько силы в этих уверенных тенях, в этих решительных линиях рисунка. Кто же это? Кто автор?.. Вглядываюсь во все углы рисунка, мелькнула иностранная подпись—конечно, конечно, где же нам до этого искусства! Надеваю пенснэ — C. Brulloff... Так это Брюллов! Еще так недавно у меня был великий спор из-за этого гиганта.

«Ветренная, страстная любовница этого маэстро — слава, по смерти его быстро изменила ему... Давно ли она провозгласила его величайшим гением, давно ли имя его прогремело от Рима до Петербурга и за сим громко прокатилось по всей Руси великой? Но не прошло и десяти лет, как общество стало отворачиваться от малейших традиций италианизма, ища только самобытности, только проявления национального духа.

«Во главе этого национального движения всесокрушающим колоссом стоял Владимир Васильевич Стасов; он первый повалил гордого олимпийца Брюллова, этого художника породы эллинов, по вкусу и духу. Он горячо уже любил свое варварское искусство, своих небольших еще, но коренастых, некрасивых по форме, но искренно дышавших глубокою правдой, доморощенных художников»...

«...в Вильне, куда я заехал повидаться с приятелями, я был опять восхищен портретом его работы Павла Кукольника... На портрете недописан костюм, но голова написана с такой жизнью, выражение, рисунок — с таким мастерством, что невольно срывается с языка: вы нынешние — нут-ко!» [350].

Стасов не мог этого перенести: как, повергнутый им, казалось навсегда, Брюллов опять возносится в гении? И кем же? Его верным последователем и даже прямым учеником, бывшим почти юношей, когда Стасову было уже под пятьдесят!

Чаша стасовского терпения была переполнена: Репин не только пошел в Академию, но и сам стал бесстыжим академиком, восторгающимся такими ничтожествами, как Брюллов. И он пишет Репину в Мюнхен громовое письмо по поводу только что прочитанной ужасной статьи его, Репин явно убит и тотчас же отвечает ему:

«Ваше письмо жестоко сразило меня. Ах, как я жалею, что мое печатное письмо так дурно отразилось на вас; этого я не ожидал. Жаль, что вы не объясняете, что именно там так бесповоротно кладет на мне крест. Мне кажется, и в разговоре с вами я всегда высказывался так же. Если вас неприятно поразил эпитет «варварское искус-

ство», то я разумею здесь нацию, которая была еще варварской в расцвете эллинского искусства. Впрочем оправдываться я не намерен и всегда буду писать и говорить, что думаю.

«Желаю вам лично много лет и много радостей и счастья. Если я не удостоюсь больше — как человек уже для вас более не существующий — от вас писем, то пишу вам на прощание, что я вас попрежнему люблю всем сердцем и уважаю более всех людей, каких мне приходилось встречать на моей уже полувековой жизни.

«Думаю, что в эту минуту я не менее вас болен и самая большая доза болезни — за причиненную обиду вам. И все-таки я не раскаиваюсь в своем письме: «писах аще писах»—я так думаю» [351].

Но Стасов не успокаивается и продолжает громить Репина, который отвечает ему из Флоренции:

«Из вашего последнего письма от 3 ноября вижу, что вы мое печатное письмо перетолковали себе по-своему, преувеличили, раздули мои самые простые мысли, забили тревогу и — поскорей, поскорей засыпать меня землей. Во имя чего? За что? Как «жупел» старушку Островского, вас испугало слово «варварское». Репин упрекает Стасова в передержках, напоминая ему, что ведь и Буренин в споре с самим Стасовым прибегал к тому же приему, столь возмущавшему их обоих [352].

Действительно, в пылу негодования и от горечи обиды, Стасов договорился до того, что «у Павла Веронеза картины нет и не было никогда», и даже картины Веронеза и Тициана он называет «дурацкими, глупыми».

«Тут раздражение, страсть, пристрастие... Ради бога, не думайте, что я вас смею разубеждать. Я пишу это только для того, чтобы вы не ошибались на мой счет. У меня тоже сложились свои воззрения, эклектизма я не боюсь, и мне странно было бы прятаться от вас, в ожидании вашей похвалы. Никаким сходством в мнениях с кн. Волконским [353] вы меня не запугаете. Я привык уже, что у многих из моих друзей убеждения разнятся с моими и я не разрываю с ними, не хороню их. Да, я видел, как у многих близких к вам людей совершенно другие воззрения, вкусы, и вы их не хороните, не исключаете из своего общества. Это меня серьезно озадачило. И я, наконец, разгадал. Вы меня удостаивали вашего общества только как художника выдающегося и как человека вашего прихода по убеждениям; но как только этот человек посмел иметь свое суждение, вы его сейчас же исключаете, хороните и ставите на нем крест.

«Еще раз повторяю вам: ни в чем не извиняюсь перед вами, ни от чего из своих слов не отрекаюсь, нисколько не обещаю исправиться.

«Брюллова считаю большим талантом, картины П. Веронеза считаю умными, прекрасными и люблю их; и вас я люблю и уважаю по-

прежнему, но заискивать не стану, хоть бы наше знакомство и прекратилось» [354].

На этом переписка их прекратилась. Властный и непреклонный Стасов, все еще, по старой памяти, готовый поменторствовать над Репиным, не мог перенести такого выхода из-под его опеки человека, которого он знал почти юношей. В нем не было ни на йоту той гибкости, которой природа наделила в несколько излишней степени Репина. Эта прямолинейность надолго разлучила обоих, развязав руки Репину, принимающемуся всерьез за писательство: вслед за первым письмом в «Театральную газету» появилось еще пять, а затем появились три письма в «Неделе» Гайдебурова, под заголовками «Заметки художника» (Письма из-за границы).

Не имея возможности переписываться со Стасовым, Репин находит средство продолжать писать ему при помощи этих «Заметок». Возвращаясь к главному пункту, видимо больше всего возмутившему Стасова, — к понятию «варварское искусство», — он пишет:

«Вот мой добрый друг Владимир Васильевич страшно на меня огорчился, даже заболел от того, что я сказал, что он любит варварское искусство. И не он один вправе обидеться за этот эпитет. А у меня это прилагательное сорвалось нечаянно. Древние греки называли варварским все, что не было их, эллинским, и варварами — всех «негреков». В некотором кругу художников мы давно уже делим всех художников по характеру созданий их на два типа: на эллинов и варваров. Слово «варвар», по нашим понятиям, не есть порицание, оно только определяет миросозерцание художника и стиль, неразрывный с ним. Например, варваром мы считаем великого Микельанджело, Караваджо, Пергамскую школу скульпторов, Делакруа и много других. Всякий, знакомый с искусством, поймет меня. Варварским мы считаем то искусство, где «кровь кипит, где сил избыток». Оно не укладывается в изящные мотивы эллинского миросозерцания, оно несовместимо с его спокойными линиями и гармоническими сочетаниями: оно страшно резко, беспощадно реально. Его девиз — правда и впечатление» [353].

Вместо того чтобы урезонить оппонента, эти доводы, как водится, только еще более вывели его из себя, особенно после того, как Репин договорился до такой вопиющей вещи, как «искусство для искусства».

«Да, меня произвели прямо в отступники, в ретрограды за то, что я осмелился написать, что меня в данную минуту интересует только «искусство для искусства». Как будто я что-нибудь проповедую, учу кого-нибудь. Избави боже, я уже оговорился, что буду писать свои мимолетные думы по чистой совести. Должен сознаться, что и теперь, несмотря на многие веские доводы, вроде того, что теория «искусство для искусства» так давно опровергнута и осмеяна, что только косточ-

ки от нее остались—я остаюсь при своем взгляде. И здесь теперь, как всегда, меня интересуют только те образцы искусства, которые имели целью совершенствование самого искусства, — одна чисто художественная сторона дела... И кому из нас не известна та масса огромных картин на важные исторические и государственные темы, которые мы проходим как ординарную мебель. И кто из истинных любителей искусства не простаивал подолгу над художественными пустяками, не имеющими никакого серьезного значения. К чему это тенденциозное ипокритство?» [356].

Но дальше в этой статье идут уже прямо кощунственные, с точки зрения Стасова, — ренегатские вещи.

«Первый раз я приехал в Италию в июне 1873 г. Перед отъездом, кончая Академию, я был с больными расстроенными нервами, и более всего хотел отдохнуть где-нибудь в тиши. Но я обязан был ехать в Италию, как пенсионер Академии.

«Раскаленная от солнца, кипящая жизнью, как муравейник, Италия утомляла и раздражала меня. Я не знал, как пройти жгучую улицу между высокими каменными стенами. В густых апельсиновых садах парило, как в бане... Как о рае небесном, мечтал я тогда о нашей тихой деревне, с зеленой муравой, с теплым солнышком. Я страдал нестерпимо, упрекал хваливших ее товарищей и капризно, как больной, порицал все. — Подожди, ты после полюбишь Италию больше всех стран на свете,—говорил мне А. В. Прахов. Я только горько улыбался и не чаял дождаться осени, чтобы уехать в Париж.

«Потом, в воспоминаниях моих, Италия все хорошела и хорошела. И побыв после, понемногу, во всей Европе, я пришел к убеждению, что Италия не только лучшая страна на нашей планете, но даже не может быть и сравниваема с другими странами, по своим очень многим счастливым условиям. Ее природа, ее культура, искусство, памятники — навсегда останутся вне всякого конкурса... В ней есть что-то такое чарующее, увлекательное, изящное, что, помимо воли, глубоко западает в душу, и, как лучшие грезы детства, как мир фантазии, влечет к себе. Как это глубоко чувствовал и выразил Гоголь...

« — Опять измена прежним симпатиям. Опять перемена убеждений по отношению к итальянскому искусству, — вознегодуют справедливо мои друзья» [357].

Все было кончено. Но у обоих изрядно скребло на сердце. Как из Здравнева Репин писал во время размолвки к сестре Стасова, так теперь он выбирает их общего друга, Елену Павловну Антокольскую, впоследствии кн. Тархан-Моуравову, с которой он делится своим душевным одиночеством, зная хорошо, что письма будут читаться его непреклонному другу.

Стасов тоже менее непреклонен, чем он им кажется и чем хотел бы быть: он тщательно бережет ряд писем Репина к общим друзьям, спешащим ими поделиться с ним, выспрашивает их, приобщает эти письма к своей уже тогда огромной коллекции репинских писем и с наслаждением подчеркивает синим карандашем места, в которых тот все еще неизменно — невзирая на разрыв — объясняется ему в любви и преданности. Вот одно из них, лежащее в пачке других писем к Стасову, на самом деле адресованное Е. П. Антокольской.

«Вероятно и вам известно, что Владимир Васильевич похоронил меня за первое же мое письмо; итак, меня больше нет на свете.

«Я, собственно, досадую сильно на себя, что писал эти ничего не значащие, поверхностные письма».

Репину присылают статью Стасова «Нужна ли рознь между художниками?» В ней он видит камни, бросаемые в его огород, и горько плачется той же Антокольской:

«В «Розни» так много камней в мой огород. Я уверен... что он похоронил меня убежденно, как деятеля в его смысле.

«Мне, с моей стороны, также неприятным и даже жалким кажется его принципиальное раболепство перед передвижниками, где он подтасовывает даже приметы, как старушка. Ну, это, конечно, даже благородная слабость, но слабость»...

Настроение его очень упало, он уже не слишком верит в свои силы и пишет Антокольской дальше:

«Напрасно вы чего-то еще ждете от меня в художестве. Нет, уж и я склоняюсь «в долину лет преклонных». В этом возрасте—уже только инертное творчество. Хоть бы что-нибудь для сносного финала удалось сделать. Не те силы и не та уже страсть и смелость, чтобы работать с самоотвержением. А требования все выше, а рефлексов все больше. Ах, как я часто злюсь на это заедание нас идеями, тенденциями, моралью. Падко наше общество на рассудочность, нет у него настоящей любви к живой форме, к живой жизни. Оно наслаждается только умозрительно, только идейками; пластики не видит и не понимает. Красоты живой органически еще не знает» [358]. Письмо это переписано тогда же рукою Стасова, приобщившего копию к другим репинским письмам.

В январе 1894 г. в Петербурге с большим торжеством было отпраздновано 70-летие со дня рождения Стасова. Читая присылаемые ему Антокольской и Гинцбургом вырезки из газет с описанием чествования его далекого друга, Репин, рыдая от пережитого волнения, пишет И. Я. Гинцбургу:

«Вы меня приподняли вашим восторженным письмом. В нем еще всецело слышится восторг юбилея нашего дорогого учителя. Вот ведь нечаянно слово сорвалось — никто не называл Вл. Вас. учителем, а между тем он именно учитель, и по страсти, и по призванию, и по ог-

ромному умению учить. Без педантизма, как близкий друг, товарищ, он учит, не придавая даже значения своим лекциям. А сколько у него перебывало учеников. И каких специальностей»! [359].

«Урра! Ура! Ура! — пишет он Стасову,— как рад и счастлив, дорогой Владимир Васильевич! Какой живой и задушевный вышел ваш юбилей. По пути в Помпею с Юрием, зашли на почту. И от Суворина длинное и трудное для прочтения, но очень интересное письмо.

«Прочел «Хороша ли рознь между художниками?» Вполне согласен. А я здесь начал курить трубку, самый крепкий табак — полезно» [360]. Стремясь к скорейшему примирению, он готов даже не замечать камней, бросаемых в его огород, о которых писал Антокольской. Мало того, он пишет в «Новое время» письмо-дифирамб Стасову.

Свои письма он с давних пор подписывал не фамилией, а только именем: «Илья». Лишь во времена размолвок появляется фамилия. Так и сейчас,— письма Репина подписаны его фамилией. Вообще настоящего примирения не состоялось, хотя Стасов и начинает воевать за Репина, выступая в «Новостях» с громовыми статьями против буренинских памфлетов в «Новом времени», высмеивавших Репина. И вот опять повод для славословия со стороны последнего:

«Слава вам, дорогой Владимир Васильевич, во веки нерушимая слава! Спасибо вам, что вы взмахнули за меня вашим богатырским копьем, растоптали эту гадину» [361].

И как будто случайно, Репин добавляет, что отказывается писать для «Северного вестника», из редакции которого получил предложение сотрудничества. «Писания свои я совсем прекращаю. Я уже обещал послать в «Неделю» покойному Гайдебурову» [362].

Репин, в довольно прозрачной форме старается дать понять, что Стасову нечего бояться повторения недоразумения из-за журнальных статей, но в то же время предупреждает об имеющих появиться в «Неделе» статьях, как уже ранее обещанных, и действительно всячески избегает в последней статье дразнить Стасова больными вопросами.

Но презиравший «нежности» Стасов все еще не мог успокоиться, пользуясь каждым случаем, чтобы вновь и вновь вернуться к старой теме несогласий. А их две: академия и потворство декадентству. Опять укоры, насмешки, жесткие уколы, несправедливые придирки.

И снова Репин, уже в письмах из Парижа, урезонивает его дружески и ласково, указывая на его вечные преувеличения:

«Особенно преувеличиваете вы значение перехода в Академию передвижников. На эту тему у нас было много споров с вами еще до моего отъезда сюда. Если Академия дает стены, дает полную автономию преподавателям, полную свободу устройства своих выставок, так отчего же им теперь ломаться?.. Крамской, последнее время, постоянно твердил товарищам, что старая Академия совсем одряхлела и что пора пере-

движникам сделать усилие и взять ее, что нечестно людям, могущим принести пользу молодому поколению, все еще околачиваться в изгнании, если есть возможность применить на деле свои идеи. И вот теперь Академия — в руках у такого милого, доброго, просвещенного человека, как И. И. Толстой, ни капли не формалиста, говорящего прямо: сделайте хорошее дело,—ручаюсь, пока я здесь, никто не помешает вам, придите и устройте Академию, как собственную школу, о которой вы мечтали и которой не могли осуществить; вам полное доверие и возможность открывается. И что же, по-вашему и теперь все еще надо кобениться и представляться изгнанными? Это было бы уже совсем смешно и мелочно. Через недельку надеюсь увидет вас» [363]..

Репин все еще надеется, что при личном свидании отношения наладятся, но, приехав в Петербург 10 мая, он целую неделю не мог собраться к Стасову. Потеряв терпение, последний пишет ему письмо, полное новых упреков. На него Репин отвечает уже в другом тоне.

«Получив ваше письмо сегодня, вижу, что и видеться нам более не следует. Вы до сих пор не приняли ни одного моего резона. Ваш вопль, с теми немногими, с которыми вы солидарны во взглядах, о том, что совершился «шаг назад к темноте и одураченью», мне кажется какимто детским капризом и нежеланием ничего понять. Никакого «окончательного позора и несчастья» я не предвижу. Никакого «крепостнического хомута» не надену. Препирательство на этот счет теперь считаю бесполезным. Время покажет, кто добросовестен и прав будет. Прощайте» [364].

Получив новое письмо с предложением обмениваться мыслью, он отвечает:

«Если вы думаете, Владимир Васильевич, что обмен мысли заключается в оскорблении личности противника, то едва ли вы найдете партнера для таких упражнений. Попробую, если это вам нравится.

«Вы не только презираете мнения своего противника, но, нисколько не стесняясь, ругаете их прямо ему в глаза и удивляетесь: «какие все странности»—«отсутствие потребности в обмене мысли (т. е. интеллектуальной жизни)», когда он считает благоразумным прекратить такие препирательства, По-моему, это тоже «худая логика» [365].

Вот что говорит о разрыве Стасов в одном из своих писем того времени:

«С Репиным все кончено. Это надо было предвидеть еще с октября. Ясно было, что у него теперь было назначено, едучи в Пбрг, со мною покончить. Я ему мешал. Я теперь был ему вечным упреком, чем-то вроде бревна поперек дороги. И в голове у него, это ясно можно было видеть, решено было: разойтись со мною. Встретив меня случайно на Невском, он как-то нерешительно подходит ко мне, словно не знал, как начать и какого тона держаться. Однако я на это не посмотрел и

обнялся с ним попрежнему. Так как я тут не сказал ничего «враждебного», ни единого слова упрека или порицания, то он пришел ко мне на другой день. Я опять избегал всего задирающего, зловредного и ничего не говорил про Академию. Я сказал, что при всех не хочу начинать длинного разговора, а это наедине, когда мы будем вдвоем... Но когда он начал, под вечер, настаивать на том, чтобы мы завели главный разговор, я, наконец, уступил, но едва мы обменялись парой фраз, он уже вскочил и начал сильно кричать и махать руками. Я ему сказал: «Вот видите, вы уже и сердитесь. Я это и предвидел. Нет, теперь не надо нам говорить. После, в другой раз». Через минуту он опять завел речь и при первых моих словах опять вскочил с места, опять стал враждебно повышать голос. И тогда я сказал еще раз: «Вот видите, вы опять только сердитесь и более ничего. Я не стану теперь более об этом (Академии и передвижниках) говорить». После того остальной вечер прошел кое-как, с большой осторожностью с моей стороны. Уходя, Репин обещал скоро, очень скоро, притти ко мне в Библиотеку, или дать знать, чтобы я приехал к нему. Но прошел понедельник, вторник, среда, четверг, пятница,— он не идет, да и только...

«Тогда я написал письмо, коротенькое, говоря, что: Что же? Когда? Ведь уже в понедельник назначен его отъезд. А нам видеться и говорить надо наедине обо многом. Момент теперь в истории русского искусства и русских художников решительный и наиважнейший. Неужели он так и уедет, не повидавшись со мною? Вот теперь налицо две группы: одна *многочисленная,* в числе других и он, и они все находят, что, поворотя на новую дорогу, идут к улучшению, к свету, к истине; другая — *малочисленная,* в числе других и я, и мы полагаем, что нынешний шаг русских художников есть шаг назад — к мраку и погибели, и те даже и не видят и не чувствуют, что на свою, прежде свободную, шею надевают теперь крепостнический хомут. Как же нам обо всем этом не переговорить, хотя бы и в последнюю минуту — неужели это все не важно?» [366].

Вот на это-то письмо, по словам Стасова, Репин и ответил, что им и видеться более незачем.

После этого Стасов прислал письмо, на которое Репин ответил в последний раз уже из Здравнева, куда он уехал, не повидавшись с ним. Письмо выдержано в сурово-официальном тоне:

«Глубокоуважаемый Владимир Васильевич, для меня из всего происшедшего между нами разрыва ясно одно: я вам надоел, и вы придираетесь ко мне во что бы то ни стало. Мне вспоминается первая встреча с вами на Невском, после моего путешествия, когда вы, с первых же слов заявили, что вам надоедают все одни и те же лица — это по поводу жизни в деревне семьи Дмитрия Васильевича. Спор наш бесполезен; впрочем он укрепляет, как всегда, каждого из нас в своем. Вы доходите

до обвинения меня в желании над чем-то и над кем-то начальствовать!!! В стремлении к чинам и орденам... Никакому начальству я не намерен подчиняться и начальствовать ни над кем не собираюсь! [367] Общение же с молодежью, при таких прекрасных условиях, мне представляется весьма интересным в перспективе и никакие ваши заботы о моем позоре и несчастии, о падении из-за этого передвижников—не кажутся мне стоящими внимания.

«Ах, ради бога, однажды навсегда прекратите это вредное ковыряние в чужой совести; это не только неделикатно, но грубо и неприлично.

«Неужели, кто противник, тот сейчас подлец и негодяй? Спрашиваете вы? Да, ведь, это всегда по-вашему так выходит. Я же ни на одну иоту не изменяю своего мнения о вас; то, что я поместил печатно из Неаполя, будучи уж в ссоре с вами, в «Новом времени», по поводу вашего 70-летия, остается у меня о вас неизменным убеждением. Деятельность вашу на казенной службе, в Библиотеке, считаю в высшей степени плодотворной, что и выразил в адресе вам, который мы сочинили у Ропета в саду, к 45-летию вашей деятельности. И теперь все так же глубоко уважаю вас, как докладывал не раз. Но прошу не думать, что я к вам подделываюсь, ищу опять вашего общества — нисколько. Прошу вас даже—я всегда вам говорю правду в глаза—не докучать мне больше вашими письмами. Надеюсь больше с вами не увидеться никогда; незачем больше. Искренно и глубоко уважающий вас И. Репин» [368].

Разрыв продолжался в течение пяти лет, до весны 1899 г. Несмотря на некоторые черты, общие всем ссорам на свете, он имел глубоко принципиальное значение и как бы персонифицировал ту решительную борьбу, которая в то время происходила между представителями искусства уходящего и искусства, шедшего ему на смену. Поэтому разрыв их и не может быть рассматриваем, как дело личное, а должен быть подвергнут всестороннему освещению. Стасов предвидел развязку, не верил в попытки общих друзей примирить их и писал в 1895 г. «Нет, это дело совершенно несбыточное и совершенное pendant к моим расхождениям с Серовым, с Верещагиным, с Балакиревым, с разными другими. У меня, кажется, какой-то анафемский нюх есть за 20 верст—как у ворона на падаль—на порчу человека, прежде мне сколько-нибудь близкого и дорогого» [369].

Но дело было не в «порче» друга, а в борьбе направлений, в смене эпох, в последней схватке двух общественных групп. Прав был Н. П. Кондаков, писавший об этой ссоре в некрологе Стасова в 1906 году:

«Стасов был только критиком, не мог и, кажется, не хотел быть историком. Приветствуя в свое время смену художественных вкусов в

пользу нового направления, он с тою же степенью увлечения восстал против новой смены и появления т. н. нового искусства. Как бы ни была правдива на этот раз его отрицательная критика, нельзя забыть того, что порицаемые им новые направления были новыми в свою очередь, и что по взглядам самого критика старое искусство должно обязательно уступить место новому. Мало того, Стасов не замечал, как в самом реализме совершился за его время такой же радикальный переворот, какой был некогда в отжившем классицизме»[370].

В 1897 г. Стасов, не имея уже возможности продолжать письменной дискуссии с Репиным, выступил против него в печати, опубликовав в «Новостях» ряд статей под ядовитым заголовком «Просветитель по части художества», в которых резко и с сарказмом высмеивал переменчивость его взглядов, поворот от содержательности в искусстве — к форме, виртуозности, презрение к русскому искусству и слабость к французскому. Как известно, дело дошло до такого позорного, по мнению Стасова, падения Репина, как его участие в выставках архидекадентского журнала «Мир искусства».

Два пункта разногласий, приведшие к разрыву,— вхождение Репина в Академию и его симпатии к декадентам — были, по существу, проявлением одной и той же основной мысли о необходимости смены вех. Эта мысль давно уже не давала покоя Репину, считавшему, что настало время пересмотра ряда установок, казавшихся некогда единственно приемлемыми, но с течением времени потерявших свою убедительность и жизненность.

Если Репин и вместе с ним ряд крупнейших передвижников шли в Академию, это значило, что они отказывались от своей былой общественно-политической, а тем самым и художественной платформы. Это значило, что оппозиционная заостренность их прежних выступлений если не совсем, то во всяком случае значительно стерлась. «Свою» Академию они, конечно, не представляли себе, как Академию Шамшиных и Виллевальдов, но в то же время было ясно, что она не могла стать и Академией Перовых. Вступив в нее, они от чего-то тем самым отказывались, в чем-то отступали. Этот отказ вовсе не был отказом «за чечевичную похлебку», как язвил Стасов: просто уже силою вещей и ходом событий передвижники эволюционировали в сторону признания некоторых положений, ими ранее отрицавшихся, но для Академии непререкаемых, а одновременно и Академия шла им навстречу, чтобы где-то посредине сойтись.

Что означало это отступление радикального передвижничества? Оно означало отказ от проповеди в искусстве, отказ от тенденции, от заветов Чернышевского. Оно означало в известном смысле принятие академической линии совершенствования формы, линии самодовлеющего искусства, искусства для искусства.

Совершенно последовательно именно Репин и Куинджи, два наименее тенденциозных мастера Передвижных выставок, почувствовали тяготение к тому новому, что с некоторых пор стало проникать в русское искусство с Запада и что в начале 90-х годов было заклеймлено консервативными кругами презрительной кличкой «декадентства»—упадочничества. Вот почему и «новая Академия» и «новое искусство» были двумя сторонами одной и той же медали, вот почему Стасов с такой страстностью и искренним негодованием обрушился на главного вдохновителя и защитника этого поворота, грозившего подорвать грандиозное здание, построенное некогда руками Стасова.

Ни Стасов, ни Репин не давали себе отчета об истинном смысле совершавшегося перелома. Первый видел в нем только акт вероломства и ренегатства со стороны своего любимца и выученика, второй, горюя об упадке творческих сил передвижников, превратившихся из богатырей в шамкающих старичков, объяснял его только временным застоем и рутиной, надеясь спасти русское искусство прививкой свежей крови и постановкой новых задач.

На самом деле, совершавшийся процесс был глубже, и его корни надо искать в социально-экономическом сдвиге эпохи. Те условия, которые были подготовлены для французского искусства в 60-х годах, с расцветом промышленной буржуазии, созрели для России только 30 лет спустя — к 90-м годам. Вот почему здесь не могло ранее найти нужной почвы искусство импрессионистов и тех мастеров-формалистов, которых дала миру Франция 70-х годов. Вот почему и «Мир искусства» появился только накануне нового столетия, в 1899 г. Если бы не было Дягилева, нашелся бы другой зачинатель «декадентства», но искусство этого порядка должно было неизбежно появиться при наличии соответствующей социально-экономической подготовки. Промышленная буржуазия в России в этот момент настолько окрепла, что стремилась занять доминирующее положение в государстве, стремилась стать хозяином страны. Круг «Мир искусства» был кровно и идейно связан с этим новым хозяином.

Возвращаясь к портретам Репина 1893 г., разбор которых нельзя было продолжать без этого экскурса в область эволюции его взглядов на искусство, останавливаешься перед ними в недоумении. Из всего изложенного видно, что поворот в репинских взглядах на искусство начался примерно около 1891 г. Поворот этот знаменовал отказ от принципа объективности и переход—а в известном смысле и возврат— к задачам формальным, к живописи для живописи. И вдруг в 1891 г. мы видим «Спасовича», а в 1893 г. — «Герарда» и «Римского-Корсакова». Как это объяснить, как примирить такое явное противоречие дел со словами?

Все эти три портрета были последними, наиболее яркими звеньями длинной цепи произведений, развертывавшихся во второй половине 80-х годов. Уже в 1883 г., в эпоху расцвета живописного творчества Репина, он написал один прекрасный портрет — певицы А. Н. Молас, недавно приобретенный «Русским музеем», в котором есть черты позднего репинского объективизма. Постепенно отходя от интересов живописных, Репин шаг за шагом подвигался к цели, которую себе поставил: добиться такой передачи природы, чтобы обмануть зрение, доводя изображение почти до осязаемости. «Герард» лучше «Спасовича»: он живописнее, чему способствует помпейско-красный фон и несколько более широкая трактовка костюма, но он так же фотографичен и безличен, как тот.

Еще дальше в том же направлении оказался следующий портрет — Римского-Корсакова. Ему не помогает даже обилие красного цвета и вообще цветистость диванного ковра и его шелковой обивки: он безотрадно тосклив и до последней степени обыденен, но не обыденностью жизни, а обыденностью равнодушия. Глядя на эту прекрасно построенную и вылепленную голову, начинаешь колебаться, нужна ли в таком случае такая бездна знаний, опыта и своеобразного искусства, если в результате всех напряжений получается только первоклассная увеличенная цветная фотография? И все это при отлично написанных деталях — ковре, шелке, сукне, — передающих до иллюзии материал. Да нужна ли в таком случае передача материала?

Такие портреты, как этот, были в глазах приверженцев нового искусства осиновыми кольями, вбитыми в спину отжившего старого искусства. Потому-то так легко далась победа «декадентству».

Репин писал эти портреты по инерции. Он просто не успел еще переключиться. Но «Римский-Корсаков» был последним в его объективном, натуралистическом ряду, хотя и наиболее последовательным, доведшим и самого автора до сознания необходимости сдачи всех завоеваний по этой линии и крутого поворота назад.

Глава XVI

ПОВОРОТ К ЖИВОПИСНЫМ ИСКАНИЯМ
(1894—1905)

Когда Репин писал в 1891 г. портрет Спасовича, он еще не был настолько охвачен новыми идеями, чтобы мы имели основание говорить уже о тогдашнем расхождении репинских деяний с репинской проповедью. Тогда еще и проповеди никакой не было и с Стасовым были мир и любовь. Ее не было и в конце 1892 — начале 1893 г., когда он писал «Герарда» и «Римского-Корсакова». Один Стасов, с его «анафемским нюхом», учуял совершавшийся в художнике перелом, замеченный всеми только тогда, когда стали появляться письма Репина из-за границы. Вероятно и сам Репин, эволюционируя постепенно, изо дня в день, не скоро стал отдавать себе отчет в совершившейся перемене, уверяя Стасова в письмах, что никакой перемены и не было. Поэтому и портрет Римского-Корсакова мог казаться автору не противоречившим его тогдашнему настроению.

Близок к последнему по задаче, поставленной себе художником, был портрет хирурга Е. В. Павлова, 1892 г., выделявшийся на светлом фоне, как скульптура. Но одновременно были написаны два портрета, в которых Репин вовсе не задавался проблемой объемности — кн. И. С. Тархан-Моуравова и вел. князя Константина. Первый, поколенный, изображает популярного петербургского физиолога в мундире военно-медицинского ведомства, читающим лекцию, у кафедры. Он превосходен в своей красочной гамме и по цветовому богатству красивого, смуглого, кавказского типа лица. Второй — поясной, так же интересовал Репина, повидимому, главным образом, со стороны живописи головы, руки и золота мундира, чем задачей иллюзорности.

Чем дальше, тем больше становится портретов, а с ними и картин, в которых Репина интересует не сюжет, а его исполнение, или, как он сам любит теперь повторять — не что, а как. Расшифровывая это как, мы видим, что все меньше места в искусстве Репина этой поры уделяется моменту объективности и все более мастерству.

Когда Стасов, подозревая совершающуюся перемену, предостерегает его от опасностей нового пути, Репин отвечает ему:

«Вижу, вы меня совсем не поняли. Вы готовы уже причислить меня к лику тех пошляков-идеалистов, которых теперь так много в нашей аристократии. Они отворачиваются от всякой здоровой правды, от всякого серьезного вопроса жизни. Притворно, фарисейски, теат-

рально млеют перед прилизанностью, пошлостью, называя это изящным... Боже мой! Ведь с этим давно уже сведены счеты. Меня не может тронуть фальшь и идеализм. Но переходя к действительной задаче искусства, поэзии в жизни, к правде пластики, значительности, поразительности сюжета, к новизне, самобытности (что мы с вами всегда так ценили), жизненной красоте — я все же назову здесь художественным, исходя из принципа к а к, а не ч т о.

«Вспомните хотя бы последнюю вещь Ге[371]. Как ч т о это вещь вполне значительная, а как к а к — это хлам; что вы ни говорите в ее защиту, — не художественно, форма дурная. Я иначе не понимаю»[372].

Все, что отныне пишет Репин, пишется им с мыслью о «как», в полном соответствии с его публичными выступлениями, беседами в кругу близких и с учениками в его академической мастерской.

В 1893 г. в Венеции он написал портрет сына, Юрия, на балконе отеля, сделанный красиво и сильно. Приехав в 1894 г. из Флоренции в Неаполь, он, под впечатлением галлереи автопортретов художников во дворце Питти, пишет отличный автопортрет, бывший в собрании О. Д. Левенфельда в Москве и интересный по эффекту освещения.

Прекрасен портрет-этюд Л. И. Шестаковой, писанный в четыре сеанса, весною 1895 года и находящийся в «Русском музее». Славный кусок настоящей живописи, показывающий, как умел Репин писать, когда думал только о качестве живописи, о высоте исполнения, о передаче жизненного трепета данного лица.

В том же году написан портрет виолончелиста В. П. Вержбиловича, на котором можно наглядно демонстрировать происшедшую с Репиным перемену, ибо по внешнему виду и, казалось бы, заданию — темной фигуре на светлом фоне — он ничем не отличается от портретов Спасовича и хирурга Павлова. Но посмотрите, как он широко написан, как свободно и живописно вылеплена голова, как единым махом очерчен силуэт фигуры, со скрещенными руками, и как обобщенно взяты складки сюртука. Репин довольствуется намеками там, где раньше усердно доделывал и жестоко переделывал. Вспоминаются его же прекрасные слова о «недоделанности» веласкесовских портретов, сохранившей им свежесть до наших дней»[373].

Еще свободнее, с еще большим мастерством написан портрет гр. Н. П. Головиной, 1895 г. в «Русском музее». Он принадлежит к 5 — 6 лучшим светским портретам, когда-либо написанным Репиным. Как нельзя более удачно выбран поворот в профиль и найдено красивое соотношение розового платья с матовой, хорошо вылепленной, хотя и на полном свету, головой.

Осенью 1898 г. С. П. Дягилев стал издавать журнал «Мир искусства». После того как симпатии Репина к молодому тогдашнему ис-

кусству определились с полной ясностью, не было ничего удивительного в том, что Дягилев пригласил его в число сотрудников журнала, и еще менее удивительного было в том, что Репин охотно откликнулся на приглашение быть за одно с Врубелем, Александром Бенуа, Сомовым, Малявиным. Репину был посвящен целый номер журнала.

Стасов уговорил своего давнего приятеля Н. П. Собко приступить к изданию художественного журнала «Искусство и художественная промышленность», задуманного как прямой антипод «Мира искусства». Разгоралась война, окончившаяся впрочем быстро и неожиданно: выведенный из себя насмешливыми и бранными заметками «Мира искусства» против Владимира Маковского, Верещагина и других художников старого направления, Репин заявил о своем выходе из сотрудников журнала.

После долгих уговоров он, однако, согласился остаться при условии напечатания заявления от редакции, что сотрудники «Мира искусства», «отнюдь не считаются принадлежащими к составу редакции, а потому ответственность за ведение как литературной, так и художественной части на них лежать не может». Такое заявление и было напечатано. Однако новые «назойливые выходки в том же роде», по словам Репина, заставили его «вторично и бесповоротно устраниться от всякого участия в журнале».

Пришло время торжествовать Стасову: они встретились, обнялись, и стали снова друзьями. Стасов, по обыкновению, затевает серию громоподобных статей против «декадентов и декадентства». Репин сконфуженно его отговаривает:

«Вы меня даже рассмешили вашим письмом. Вы похожи на Драгомирова, который двинул к Киевскому университету грозное войско, в боевом порядке, расставил артиллерию и послал кавалерию рекогносцировать, и ждал неприятеля, и право, не стоит вам стрелять по этим воробьям из ваших грозных мортир» [374].

Репин бодр, жизнерадостен, как в юные годы, но с Стасовым он далеко не в одном лагере. Он пишет ему в июле 1899 г., после того, как тот оправился от серьезной болезни:

«Я с большой радостью гляжу на вас, с тех пор как вы поздоровели. Вы все тот же. Та же кипучая натура, та же жажда новизны, деятельности, тот же упругий змей прогресса жалит вас в самое сердце, и так же часто. Прекрасно, дай бог еще на многие годы.

«Должен вам сказать о себе то же самое: я все тот же, как помню себя, и несмотря на то, что меня многие, с вашей легкой руки, то хоронили, то воскрешали, то упрекали в разных эволюциях, то в отступничестве, то в покаяниях, — я ничего не понимаю в этих внимательных исследованиях моей личности. Я все так же, как и в самой ранней юности, люблю свет, люблю истину, люблю добро и красоту, как самые лучшие дары нашей жизни, и особенно — искусство. Искус-

ство я люблю больше добродетели, больше, чем людей, чем близких, чем друзей, больше, чем всякое счастье и радости жизни нашей. Люблю тайно, ревниво, как старый пьяница, — неизлечимо... Где бы я ни был, чем бы ни развлекался, кем бы ни восхищался, чем бы ни наслаждался, оно всегда и везде в моей голове, в моем сердце, в моих желаниях, лучших, сокровеннейших. Часы утра, которые я посвящаю ему — лучшие часы моей жизни. И радости и горести — радости до счастья, горести до смерти — все в этих часах, которые лучами освещают или омрачают все прочие эпизоды моей жизни.

«Вот почему, Париж или Парголово, Мадрид или Москва—все второстепенно по важности в моей жизни — важно утро от 9 до 12 перед картиной.

«И я готов за Некрасовым повторять: «Что друзья?» и т. д. «Что враги? Пусть клевещут язвительней» и т. д.

«Мои казни там же, в тех же часах утра, или других моментах дня, когда я отдаюсь работе своей.

«И нет в мире человека, города, обстоятельства, которые помогли бы мне, если постигают неудачи там» [375].

На почве коренного различия их взглядов на искусство временами происходят забавные недоразумения. Прочитав статью Стасова о Малявине — «Счастливое открытие», Репин с нескрываемой радостью (ибо он побаивался, поймет ли тот Малявина) пишет ему:

«Малявину сыгран туш маститым виртуозом-солистом: ему спета ария могучим голосом опытного артиста. Какой еще ему награды?

«Да, ваше открытие — счастливое. А что же это вы ни слова не сказали про его портреты? В этих простых мужиках, запечатленных кистью Малявина, столько истинного благородства человеческой души, которая уцелела еще в отдаленных от центра местностях» [376].

На этом письме сделана пометка синим карандашем, рукою Стасова: «По поводу декадентской картины, которую я выбранил, а Репин принял за похвалы».

Они сошлись только на почве общей вражды к Дягилеву, но в то время как для Репина Малявин — отрадное, яркое явление, которое надо всячески приветствовать, для Стасова он такой же выродок и декадент как все, «иже с ним», с Дягилевым. Но с Стасовым он более не полемизирует, оба друга всячески стараются избегать тех подводных камней, о которые столько раз разбивалась их дружба. Оба кое-что не договаривают, кое-что смягчают и всеми способами оберегают целость наконец-то наладившихся отношений.

Репин давно уже не писал портрета со Стасова. Последним был портрет в палевой рубахе, писанный летом 1893 г. и принадлежащий Харьковскому музею. Он должен быть причислен к группе живописных портретов той поры. Репину опять хочется писать Стасова, но

на этот раз — в шубе и шапке, о чем он не раз подумывал. Он поделился с ним своей мыслью, на что Стасов ответил, что Репин писал его однажды во время его весны (портрет апреля 1873 г.) и потом во время его лета (июнь 1884 г. в Дрездене и в палевой рубахе, 1893 г.), а потому не для чего писать его нынче, во время его зимы и в шубе [377].

На это Репин отвечает:

«Из вашего же письма, Владимир Васильевич, ясно, что портрет ваш в шубе необходим.

«Да, это — ваша зимняя пора, и кстати собираетесь ударить морозом в Дягилевскую К°. Отложите неделю — до той среды. Теперь мастерская починяется и, авось, она будет готова через неделю [378].

В то время Репин имел уже мастерскую в Академии художеств, специально для него оборудованную еще в 1894 г., но сгоревшую во время пожара, вспыхнувшего зимой 1899—1900 гг. Сеанс неоднократно откладывался и состоялся только в первых числах мая, когда портрет и был написан [379]. Это—известный портрет «Русского музея», широко проложенный, но несколько однообразный по живописи и излишне смазанный по форме.

К этим же годам относится ряд исключительно удавшихся женских портретов — акварельный Третьяковской галлереи, изображающий девушку с наклоненной головой в полутоне (1900 г.), масляный — Н. И. Репиной, под зонтиком, в шляпе, на солнце (1901 г.) и, наконец, А. П. Боткиной, сделанный разноцветными карандашами и пастелью (1901 г.). Последний, быть может, самый тонкий из женских портретов Репина вообще. Помимо удачной характеристики, он отличается неожиданным для Репина изяществом фактуры. Когда он появился на XXX передвижной выставке 1902 г. — с 1895 года Репин снова стал здесь выставлять, но уже только в качестве экспонента, не желая вступать в члены — представители самых левых, по тогдашней мерке, течений приветствовали его, как произведение, свидетельствовавшее о неувядаемой свежести и юности почти шестидесятилетнего мастера.

Не очень удались Репину портреты, писанные им с Леонида Андреева — в белой и красной рубахах. Первый — 1904 г., второй — 1905 г. Написанные этюдно и свободно, они не блещут характеристикой и как-то пустоваты.

Зато совершенно блестящий портрет С. Ю. Витте, в светлом костюме (1905 г.). По безупречности и удаче он — ровня портрету А. П. Боткиной: такое же изумительное мастерство, при кажущейся легкости исполнения. Словно без малейших усилий, шутя и играя, исполнены они оба. И то же изящество фактуры.

Помню, при появлении таких портретов, у многих из нас было чувство, что еще рано хоронить Репина, как иным казалось, что он еще может поразить чем-нибудь неожиданным, если только попадет

на то, что сродни его гигантскому, все еще не оскудевавшему дарованию. Правда, бывали минуты, когда эта надежда подвергалась невольным сомнениям. Это случалось при взгляде на картинки и эскизы дешевого пошиба, виденные либо у самого Репина, в мастерской, либо у кого-нибудь из коллекционеров дурного вкуса, всячески нахваливавших Репину ту или другую, едва набросанную вещь и убеждавших ее продать. Репин соблазнялся и продавал то, чего никак не следовало выпускать из мастерской, даже больше — что надо было уничтожать. Сюда относятся все его опыты еще и еще раз испробовать свои силы в т. н. историческом и историко-религиозном жанре, как мы знаем, абсолютно ему не дававшемся. И вот, великан, не имеющий соперников в своей области, он здесь бессилен, как ученик, и способен иногда на дешевенькие и пошлые иллюстрации.

Этих «грехов» не следовало бы и называть в книге, призванной воскресить в памяти людей уходящих и зажечь в сердцах идущих им на смену образ великого мастера вчерашнего дня. Но т. к. эта книга не есть панегирик, а лишь документ, то, в видах беспристрастия, и они должны найти здесь место. Вот они:

«Козьма Минин в Нижнем-Новгороде» (1894 г. была в Цветковской галлерее); все эскизы к «Царской охоте» Кутепова, для которой такие чудесные вещи сделал Серов; «Боярин Федор Никитич Романов в заточении» (1895 г. собрание Н. Д. Ермакова); «Гефсиманская ночь» (собрание С. Н. Худякова); «Голгофа» (1893 г. Киевский музей). «Если все, то не я» (1896 г. Третьяковская галлерея).

Дурные вещи обладают способностью заражать даже хорошие затеи, и вот Репин, силач в современном бытовом жанре, пишет целый ряд эскизов-картинок, не делающих ему чести, хотя и приводивших в умиление выставочную публику и выхватывавшихся любителями-снобами прямо с мольберта, сырыми. Таковы «После венца» и «Юбилейный тост».

Но самым большим провалом этого времени является огромная картина «Иди за мною, сатано!» (1901 г., ныне в Харьковском музее), написанная на тему искушения Христа в пустыне. Она изображает Христа, стоящего на вершине горы, в прямой, вытянутой и мало говорящей позе. Сзади него, в стелющемся из подземных огней дыму, виднеется фигура диавола — толстого, женоподобного, с отвислыми грудями и огненными глазами. Тон картины — сиренево-лиловый, не без влияния палитры Врубеля.

Среди картин конца 90-х и начала 900-х годов ярким пламенем горит только одна вещь — так называемая «Первая дуэль», которой автор вскоре дал несколько напыщенное название: «Простите!». Это знаменитая «Дуэль» 1897 г., прославившая имя Репина в Италии, где она появилась на Венецианской выставке того же года, чтобы вскоре



*Дуэль („Простите!“) 1897 г.*Г

Собр. Кармен Тиранти в Ницце

навеки сгинуть в собрании некой Кармен Тиранти в Ницце. Я видел картину в Венеции и помню испытанную мною гордость при виде фантастического успеха этого произведения русского художника в Италии. Перед картиной вечно стояла толпа, через которую трудно было протискаться.

Репин на этот раз попал на свою тему, насыщенную психологическим содержанием. Раненый на дуэли юноша-офицер, распростертый на траве, быть может уже обреченный, протягивает руку своему противнику. Но этот не торжествует: он сам сражен случившимся, подавлен, смятен и отвернулся, еле сдерживая рыдания, когда с уст побежденного срывается: «Простите!». Стоящий справа офицер также отвернулся, чтобы скрыть слезы и тянется за платком в задний карман кителя. Другой офицер, стоящий сзади раненого, уже достал платок и в волнении наклоняется, впиваясь глазами в друга. Безучастны только секундант победителя и юноша стоящий сзади всех. Военные врачи заняты своим делом.

Что это? Конечно мелодрама, самая чистокровная, ярко выраженная. Но и мелодрамы волнуют, вызывают слезы. Репинская мелодрама несказанно волновала экспансивную итальянскую публику. Я и сам ощущал на себе действие этого впечатляющего, волнующего зрелища. Ибо картина Репина была настоящим зрелищем, — до того реально, жизненно, почти стереоскопически иллюзорно была передана эта поистине потрясающая сцена. И репинское «не что», а «как» сыграло здесь решающую роль.

Действие происходит на опушке леса, рано утром, при восходе солнца; оранжевый луч, прорвавшийся из-за деревьев, предполагаемых на месте зрителя, позолотил стволы и тронул местами листву, оставляя в тени всю группу, окружающую раненого, задев только дальнего секунданта, на левом конце картины, и траву возле него. Луч солнца был так замечательно передан, что о нем долго еще говорили итальянские художники, как о «луче Репина» — «Il luce di Repin». Действительно, то необыкновенное чувство природы, которое вложено Репиным в «Дуэль», заглушает все «но», приводя их к молчанию.

Стасов, бывший тогда в полном разрыве с Репиным и ослепленный своей враждой с ним, не понял этого главного достоинства произведения — его высочайшего качества, и когда вещь появилась в декабре 1896 г. на «Выставке опытов художественного творчества», вместе с 33 другими его эскизами, он разразился статьей, в которой раскритиковал всю сцену с точки зрения психологии действующих лиц, находя в ней ряд нонсенсов и отказываясь видеть в ней картину. Репин горько жаловался на своего бывшего друга в письме к Е. П. Антокольской, из Италии:

«Благодарю вас за вырезку из «Новостей». Вы очень добры ко мне; но неужели вы не видите, как Владимир Васильевич относится ко мне? Я не считал никогда свою «Дуэль» картиной. Это эскиз, и итальянец совершенно прав в оценке ее технических качеств; он также прав, говоря о ее достоинствах, впечатлении. *Это есть,* и иначе этот эскиз не был бы замечен. Но посмотрите, что делает ваш друг: он старался исковеркать и уничтожить все главное. По своей умышленной слепоте он не замечает сути картинки, которая так ясна всем. «Психология лиц и поз так пронзительна и так объективна, без чего бы то ни было «на показ», действие так сильно и верно в своей современной точности и передано с такой непосредственной ясностью, что очень легко забываешь *спешную технику»,* пишет неведомый мне Энрико Товец. Зато бывший друг спешит ее забросать грязью (как это тактично) при этом случае — картинку в России мало кто видел. «Почти все действующие лица глядят врозь, кто — туда, кто — сюда, кто направо, кто налево, кто на зрителя (никто не глядит на зрителя) и никто на самого умирающего (умышленная ложь — двое глядят на умирающего)» — следует длинное назидание, что должно быть в композиции по указу нашего генерала и его глуполетья, вроде: «нет, куда, и доктор в очках глядит в сторону, на нас, зрителей (а он на мгновение взглянул на противника, он вовсе не ощупывает пульса, а поддерживает раненого для перевязки)» [380].

Третьяков, упустивший приобрести эту вещь на выставке эскизов, бывшей в декабре—январе 1896/97 г., после шума, вызванного ею, непременно хотел приобрести хотя бы вариант ее, бывший на той же выставке. Этот слабый, не идущий ни в какое сравнение с тем, эскиз он и купил. Здесь драмы нет, а есть только чисто внешнее изображение эпизода, ни с какой стороны не варьирующее венецианской картины: на «Второй дуэли» раненый еще не упал, а стоит поддерживаемый тремя офицерами. К этой группе спешит справа врач, а совсем у правого края эскиза видна фигура победителя, отвернувшегося с злым лицом.

Хотя в мастерской Репина многим приходилось уже огорчаться при виде его слабых вещей, но когда он очистил все углы мастерской, выбросив на эскизную выставку и тем самым на рынок 34 картины, среди которых кроме «Первой дуэли» не было ничего достойного его имени, то вера в него поколебалась даже у друзей. Ничтожество большинства этих эскизов налагало печать дешевки даже на нее, почему картина и прошла в России незамеченной. В самом деле, тут-то и появились впервые «Минин», «Выбор невесты», «Филарет в заключении», «Если все, то не я», «Гефсиманская ночь», «Я вас люблю (жанр в духе В. Маковского), «Венчание», «За здоровье юбиляра», «Дон Жуан и донна Анна», «Встреча Данте с Беатриче» и т. п.

Но те, кто не были на этой выставке, а видели «Дуэль» впервые в Венеции, не отказывались от надежды увидеть еще у Репина произведение большого размаха, способное восстановить его былую репутацию величайшего русского мастера. И они не обманулись: через несколько лет Репин принял правительственный заказ написать торжественное заседание Государственного совета по случаю имевшего исполниться столетнего юбилея со дня его основания.

Прежде всего он написал несколько этюдов с зала заседаний, подготовив широко проложенный этюд для будущего эскиза, который он имел в виду написать прямо с натуры, с выбранной заранее точки. В день заседания он занимал уже свое место за мольбертом, и вписал в течение недолгого времени, пока оно продолжалось, всех сидевших за столом: председателя, членов царской фамилии и министров, а затем и членов Государственного совета, рассевшихся в амфитеатре.

Эскиз был утвержден, и Репин принялся за картину. Эскиз находится сейчас в «Русском музее». Этот небольшой холст,—один из величайших шедевров всего репинского искусства. Уместить столько фигур на столь ничтожном пространстве, успеть их сделать в течение столь краткого времени, при том сделать так, что вы каждое лицо узнаете, да еще дать главным из них блестящую характеристику — это подвиг кисти.

Правда, многие лица только намечены, но намечены по-репински, т. е. так, что с ними по остроте выражения может поспорить иной долго работанный портрет. Справившись с таким неподражаемым мастерством с задачей характеристики, он с неменьшей легкостью одолел и задачу цвета: и по живописи, по колориту это одно из наибольших достижений Репина. Пестрота всей обстановки, малиново-красной обивки кресел, красных, синих, голубых лент, сверкающих звезд, эполет, шитых золотом мундиров — все это он сумел колористически согласовать, объединить в общую чудесную гамму, заставив особенно красиво звучать в этих аккордах голубые андреевские ленты за столом.

В самой картине это получилось не так пленительно по колориту. Ее он писал уже не один, а с помощниками, своими учениками, Б. М. Кустодиевым, недавно умершим, и И. С. Куликовым, подготовлявшими большой холст и писавшими целые части картины, один на левой стороне, другой — на правой. Весь центр написан Репиным единолично и он проходил своей рукой по всей картине, снизу доверху, и слева направо. Уступая по тонкости эскизу, картина, тем не менее, должна быть признана замечательным произведением, в области же заказного, официального искусства, с нею едва ли может соперничать какая-либо другая аналогичная картина любого европейского художника.



Н. Н. Герард и И. Л. Горемыкин. Этюд для картины „Заседание Государственного совета". 1903 г.

Третьяковская галлерея

Для своей картины Репин сделал множество портретов, писанных в этюдном характере. Для них сановники сидели, каждый на своем обычном месте, в зале заседания. Приходили то в одиночку, то вдвоем, и даже втроем, что было важно для верности цветовых отношений. Отдельные портретные этюды — принадлежат к лучшему, что сделано Репиным по силе выразительности и чисто живописному размаху.

Заказ был принят Репиным в апреле 1901 г., окончена была картина в декабре 1903 г. В начале января 1904 г. она была на несколько дней выставлена для публичного обозрения на месте, для которого была предназначена одна из стен по соседству с залом заседания. В настоящее время она находится в Ленинградском «Музее революции» [381].

Глава XVII

ПОД-ГОРУ

(1907—1930)

«ЗАСЕДАНИЕ Государственного совета» и связанная с ним серия портретов были последним великим созданием Репина. После них он действительно медленно, но верно начинает склоняться «в долину». Когда он в 1894 г., с горечью, но не без тайной надежды, восклицал: «Хоть бы что-нибудь для сносного финала удалось сделать!» — он после нескольких десятков ничтожных пустяков и прямых пошлостей, вдруг снова развернулся с небывалым блеском и силой. Но за этой последней вспышкой настали годы немощи и увядания.

Окончив портрет Стасова в шубе, Репин уехал вместе с ним в Париж, на Всемирную выставку 1900 года. Здесь он познакомился с Наталией Борисовной Нордман, писательницей, выступавшей в литературе под псевдонимом Северовой [382] Они быстро сошлись во взглядах и очень сблизились. Наталья Борисовна имела в Куоккала, в Финляндии, дачу, которую предоставила в полное распоряжение Репина. Бросив академическую мастерскую, он вскоре там поселился, оставшись здесь до дня смерти. Наталья Борисовна была его верным, интимным другом до 1907 г., когда она, больная, уехала в Италию, где вскоре умерла. Дача эта, названная Северовой «Пенатами», сыграла большую роль в течение последних 30 лет жизни художника. Об этом его периоде, о гостеприимстве Репина и его последней подруги, о их вегетарианстве, о танцах под граммофон, как «полезном виде гимнастики» и о тысяче других полезных, гигиенических и приятных вещей жизненного уклада в «Пенатах» в свое время так много говорилось и писалось, что одной этой эпохе жизни Репина можно было бы посвятить целую книгу. Увы, — только ж и з н и, но уже не искусству, которое, начиная, примерно, с 1907 г. обозначает явный ущерб, год от году увеличивающийся.

Этот упадок творческих сил обычно связывали с болезнью правой руки Репина, которая около этого времени стала сохнуть. Художник начал приучаться писать левой рукой, что вначале давалось ему с большим трудом. Но упадок выражался скорее в самой концепции новых картин, нежели в оскудении техники.

Само собой разумеется, что и в эти годы выпадали счастливые творческие часы, когда в обширной мастерской, построенной Репиным наверху дачи, удавались отдельные этюды и даже портреты. Но большинство вышедших отсюда холстов носят печать глубокого упадка.

Весьма типичной и показательной в этом смысле является известная картина — вернее, этюд — бывшей Цветковской галлереи — «Гайдамак». Написанный в 1902 г., т. е. еще в эпоху «Государственного совета», он обнаруживает уже те черты, с которыми мы вскоре встретимся почти во всех его больших и малых работах: необычайную поверхностность, приблизительность формы, дряблость, довольство первым попавшимся цветом, без какой-либо попытки глубоких исканий. Все вещи написаны с темпераментом — об объективизме давно уже нет и помину, — они неизменно живописны, но все это уже одна видимость, все — лишь на поверхности: за этими лихими мазками, темпераментным письмом, кажущейся крепостью формы уже нет ничего, — одна пустота. Похоже на роскошный расписной ларь, солидный и тяжелый с виду, таящий внутри заманчивые дары; но вы подходите ближе, стучите пальцем — он звенит, в нем пусто.

В 1903 г. Репину еще удается написать картину, наделавшую не мало шума — «Какой простор!». Она непонятна без комментариев — и это бы еще ничего, но она плоха по живописи и нелепа по композиции. И сколько бы ни уверял Репин, что он сам видел эту сцену в действительности, убедить он в этом никого не мог. Да и не к чему было убеждать: картина должна действовать сама собою, ей одной присущими средствами, методами, логикой.

Но все это было еще до окончательного перелома, наступившего лишь несколько лет спустя. В 1907 г. он пишет большую картину на тему «17 октября», изображающую ликование на улице в день объявления знаменитого манифеста. Студенты, гимназисты, курсистки, представители интеллигенции — среди них все узнавали Венгерова и Стасова — огромная толпа дефилирует с пением революционных песен.

Картина не могла быть, по цензурным условиям, выставлена своевременно и появилась только на XLI Передвижной 1912 г. Она датирована 1911 г., когда Репин кое-что в ней еще дописал. Нет никакой надобности описывать это немощное во всех отношениях произведение, которое больно видеть в списке репинских.

К сожалению, оно оказалось не единственным; за ним последовала «Черноморская вольница» 1908 г., «Самосожжение Гоголя» и «Сыноубийца» 1909 г., «15-летний Пушкин, читающий свою поэму, «Воспоминания в Царском селе» и «Пушкин на набережной Невы» 1911 г., «Поединок» (или «Третья дуэль») 1913 г. [383].

Даже лучшая из этих картин — Гоголь, сжигающий рукопись второй части «Мертвых душ», произведение второстепенного художника, попытавшегося сделать нечто сильное «под Репина эпохи расцвета», но с задачей не справившегося. Об остальных картинах и говорить нечего: их бы не заметили ни на одной выставке, если бы под ними не стояло столь громкое некогда имя.

Только в ряде портретов Репину еще удается сохранить какую-то частицу положительного, но и то лишь в смысле документальном. Так, не плохо, что Репин успел написать еще дважды Льва Толстого в Ясной Поляне, один раз в 1907 г., вместе с Софьей Андреевной, за столом[384], и в другой — в 1909 г., в красном кресле. В первом случилось то, чего с Репиным прежде никогда не происходило: стол с книгами, чашкой, вазой с цветами написан лучше голов Толстых. Неприятен и последний портрет, исполненный в дряблой, трепанной манере и фальшивый в цвете.

Что же говорить о таких «посмертных» портретах, как менделеевский, 1907 г., с головой, не связанной с туловищем, а просто приставленной к пиджаку, с плохо нарисованными руками и опять лучше — ибо с натуры — написанными предметами на столе.

Но худшим из всех надо признать тот портрет, который был ему заказан в 1912 г. Московским литературно-художественным кружком и который назван автором «Толстой, отрешившийся от земной жизни».

Во время войны пошли уже «короли Альберты» — композиции по фотографиям, и патриотические картины, вроде «В атаку за сестрой» (1916 г.), а в 1917 г. даже такие: «Быдло империализма» и «Дезертир». Но в этом же году он пишет снова изумительный односеансный портрет Керенского (Музей революции в Москве).

24 ноября 1917 г. в Петербурге, в фойе Михайловского театра был отпразднован 45-летний юбилей художественной деятельности Репина, после чего художник уехал в Куоккала, чтобы уже никогда больше не возвращаться на родину.

С тех пор он работал много, до последних лет жизни, но мне не пришлось видеть ни одного из его значительных произведений зарубежной поры. Известно только, что за последние 15 лет он, некогда атеист, издевавшийся над религией, стал сам религиозным, постоянно ходил в русскую церковь в Куоккала и пел на клиросе. Единственная вещь этого времени, находящаяся в Советском союзе — портрет академика И. П. Павлова, написанный в 1924 г. Он решительно не плох, — отлично схвачен характер, покоряет его смелая, уверенная манера. Пустоты портретов 910-х годов в нем не заметно.

Говорят, что несравненно выше этого другой портрет того же года — местного священника, с которым Репин сдружился. Видевшие его отзываются о нем с восторгом, называя шедевром.

Скончался Репин 29 сентября 1930 г., в кругу своих детей, внуков и правнуков.

Глава XVIII

ЧЕРТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

По общепринятому мнению Репин отличался чрезвычайной неустойчивостью своих политических убеждений и изменчивостью суждений об искусстве. У него будто бы ни в чем не было твердого «верую», за которое он сражался бы в течение всей своей жизни. Это естественно приводило к выводу о поверхностности его натуры, об отсутствии продуманности и глубины во взглядах на самые животрепещущие вопросы жизни и творчества. Но особенно распространено мнение о Репине, как о человеке лукавом и фальшивом. С легкой руки Буренина, за ним надолго установилась кличка «лукавого мужичонки».

Приговор достаточно суровый, тем более, что он считался, и до сих пор считается не подлежащим оспариванию, доказанным «фактами».

Но какие факты? Где они? Читатель успел конечно заметить, что настоящая книга о Репине построена исключительно на документах: их скорее слишком много, нежели недостаточно. Автор старался по возможности рассказывать не своими словами, а словами писем и воспоминаний самого Репина. Имея в руках такой гигантский материал, как репинские письма, которые ему посчастливилось разыскать не одну тысячу, он имел возможность проследить отношение Репина к одному и тому же событию, человеку, мысли по двум-трем и даже пяти письмам, одновременно посланным им разным корреспондентам.

Ни в одном из них нет ни следа вероломства, фальши — все они, напротив того, весьма красноречиво опровергают ходячее мнение о ветренности Репина, — политической и художественной. Уж если было бы налицо лукавство, то в этих письмах, обращенных одновременно и к другу и к врагу данного человека, оно было бы предательски вскрыто. Если бы было разное отношение к разным корреспондентам, в зависимости от их социального положения и влияния, это также сказалось бы в резкой форме. Однако нигде этого нет, Репин не боится говорить правду в глаза ни своему брату-художнику, ни вельможам или магнатам капитала. Он одинаков со всеми.

Мы видели выше, как он отчитал П. М. Третьякова за предложение написать для его галлереи портрет Каткова. Мы знаем его уничтожающий отзыв о вел. князе Владимире, мы помним его смущение монастырскими симпатиями Достоевского, пусть гения, но нетерпимого черносотенца.

Когда после смерти Достоевского московские художники подписывали воззвание, составленное Виктором Васнецовым и предназначенное для опубликования в газетах, Репин из чувства товарищества, после

некоторых колебаний, подписал его, но тут же счел долгом сообщить свое мнение по этому поводу Крамскому.

«Признаюсь вам откровенно, я не совсем согласен со смыслом этого письма нашего. Достоевский — великий талант, художественный, глубокий мыслитель, горячая душа, но он надорванный человек, сломанный, убоявшийся смелости жизненных вопросов человеческих и обратившийся вспять. Чему же учиться у такого человека? Тому, что идеал — монастыри? «От них бо выйдет спасение земли русской». А знания человеческие суть продукты дьявола и порождают скептических Иванов Карамазовых, мерзейших Ракитиных, да гомункулообразных Смердяковых. То ли дело люди, верующие, например, Алеша Карамазов и даже Дмитрий, несмотря на все свое безобразие, разнузданность, пользуются полной симпатией автора, как и Грушенька. И потом... эти вечные, грубые уколы полякам, эта ненависть к Западу, глумление над католичеством и прославление православия, поповское карание атеизма и неразрывной, якобы, с ним всеобщей деморализации» [385].

А какое негодование возбудил в Репине знаменитый циркуляр о «кухаркиных детях» 1887 года.

«Да, величайший в мире колокол молчит; он испорчен падением и звонить не может. Воображаю, как бы он заревел. И многочисленный русский народ молчит; он получил пощечину, как в крепостные годы бывало, и молчит. Официально объявлено, что наши кучера и повара и кухарки — подлый народ, и на детях их лежит уже проклятие париев. И весь народ, для которого кучера и прочие — уже высокопросвещенные люди, весь этот многочисленный и сильный народ молчит. И он испорчен падением, и он падал несколько раз с высоты свободных дум, на которую его не раз подымали вожаки. Он растрескался и ослабел. Паскудно-фальшивые нахальники, вроде Каткова и Победоносцева, стараются замазывать щели и уверять в его здоровьи и непобедимости. Как на Турцию похоже. Как нас неудержимо наши власти ведут по турецкой дорожке» [386].

В 1912 г., уже после того как Репин написал «Заседание Государственного совета», он, встревоженный слухами о предстоявшем тогда новом аресте и заточении шлиссельбуржца Н. А. Морозова, пишет полное отчаянного призыва письмо А. Ф. Кони.

«Мне невыносимо думать, что его опять в тюрьму. Вся надежда на вас. Вы могучий. Кроме вас никто не защитит Николая Александровича Морозова. Этот шлиссельбуржский узник (вечный узник) — дитя. ангел доброты и незлобия. Неужели ему опять сидеть и за что?».

В доказательство изменчивости художественных взглядов Репина приводят его знаменитые письма из Италии, ниспровергающие великих мастеров и стоящие в противоречии с его же позднейшим восхищением теми же мастерами, с его культом Карла Брюллова. Ту же легкость в

смене отношения видели в его нападках на новейшее искусство, потом в признании этого искусства, вплоть до участия на выставках «Мира искусства» и, наконец, в новом расхождении с последним, в проклятии «декадентов». Посмотрим, что говорят документы и факты.

В начале 1875 г. Стасов совершил по отношению к Репину бестактность, глубоко огорчившую и возмутившую последнего: не спросив у Репина разрешения, он опубликовал в «Пчеле» его письма из Италии, в которых, путем выдергивания отдельных цитат, хотел создать у читателя впечатление, словно по мнению Репина все великие мастера, во главе с Рафаэлем, ничего не стоят. Репин негодовал, собирался писать опровержение, но когда приехавший в Париж Куинджи с восторгом рассказал о впечатлении, произведенном в Петербурге его письмами, он махнул рукой, ограничившись тем, что некоторое время вовсе не писал Стасову.

Но волнение, вызванное итальянскими письмами, не скоро улеглось. Уже вернувшись из заграничной поездки в Россию, Репин в Чугуеве стал наталкиваться то на одну, то на другую статейку, в которых ему доставалось за отрицание великих мастеров. Репин не стерпел и написал большую статью, посланную им Стасову, с просьбой напечатать в «Новом времени». Статья носила название «В оправдание моих писем В. В. Стасову» [387].

Репин разъясняет недоразумение, происшедшее с его письмами. Где же он развенчивает стариков? Он превозносит великих мастеров Венеции — Тициана, Веронеза, Тинторетто, он исключительно выделяет Микельанджело. Он говорит, что письма его были письмами «первого впечатления», посланными еще до того, как он «попал в галлерею Боргезе, действительно замечательную». Если он, пораженный «Моисеем» Микельанджело, со скукой осматривал многочисленные второстепенные римские галлереи, то потому, что они действительно наполнены произведениями лживого, нежизненного искусства. «Я и теперь не отказываюсь ни от одного моего слова, напротив, каждое слово готов защищать», заявляет в заключение Репин.

Репин просит статью уничтожить, если она окажется неподходящей для печати. Опубликование ее было менее всего на руку Стасову, который и посоветовал Репину отказаться от этой мысли. Он ее, однако, не уничтожил, а приложил к пачке соответствующих репинских писем, где она и сохранилась.

К Рафаэлю Репин никогда не питал влечения, хотя в тех же письмах к Стасову выделяет его фрески в Станцах Ватикана. В одном из позднейших писем Стасову он точно формулирует свое отношение к Рафаэлю.

«Если юношей я высказался вскользь, инстинктивно, против Рафаэля, то и теперь нисколько не могу поколебать своего равнодушия

к этому художнику. Он развратил национальное итальянское искусство греческими формами, фальшиво понятыми движениями (как и весь Ренессанс развращен этой ложной привычкой к отжившему, хотя и великолепному искусству), он потерял свой национальный дух, который так цельно действует в самобытных и глубоконациональных образцах Веронеза, Тициана и других художников, незараженных Ренессансом. Микельанжело непоколебимо остался. Впрочем Сикстинская мадонна, которую я еще не видал, производит впечатление» [388].

Однако позднее, попав наконец в Дрезден и увидав Сикстинскую мадонну в оригинале, Репин и к ней остается холоден: эта категория искусства решительно не по нем.

Где же эта возведенная в привычку вечная противоречивость суждений, столь возмущавшая репинских критиков? Наделенный страстным темпераментом, горячий и вспыльчивый, он легко отдавался первому впечатлению, произнося суровый приговор или расточая похвалы тому или другому человеку, явлению; но очень скоро, иногда уже через два-три дня, приглядевшись внимательнее и вдумавшись, он признавал долю преувеличения или преуменьшения в своих отзывах и тут же их исправлял. Так, разобравшись в сложной обстановке парижской художественной жизни, он вскоре оценил такие ее явления, как искусство Коро, Эдуарда Манэ и импрессионистов, которых вначале просто не понял и проглядел. А когда значительно позже, увидав в Варшаве выставку польских импрессионистов, он обрушился на них со всей силой своего негодования, то надо сказать, что он был прав: нет ничего более уничтожающего подлинного мастера и подлинное направление, чем бездарные подражатели и эпигоны. А в Варшаве Репин видел именно картины этих эпигонов, превративших здоровые мысли, чувства и приемы французских импрессионистов в трафарет, в пошлое море неоправданных, а лишь заученных лилово-синих красок.

Но это не значит, что Репин был вообще против того свежего, что в 90-х годах стало проникать в русскую живопись. Тут он никак не хотел и не мог уступить Стасову и из всех его расхождений с последним самым решительным и принципиальным было расхождение из-за репинского тяготения к «декадентству». Репин вошел в «Мир искусства», ибо верил в право нового времени создавать новое искусство, и если вскоре он порвал с Дягилевым, то потому, что его взорвало глумление журнала и его сотрудников над деятелями искусства недавнего прошлого. Он видел в этом недостойное мальчишество и озорство, которого просто не мог перенести.

На обвинения в случайности, непоследовательности и поверхностности творчества Репин не раз реагировал отповедью, полной негодования. Особенно характерно письмо, адресованное М. П. Федорову в 1886 году.

«Каждый раз с выпуском в свет новой вещи своей я слышу столько противоположных мнений, порицаний, огорчений, советов, сожалений, сравнений с прежними и всевозможных предпочтений, что если бы я имел страстное желание руководствоваться общественным мнением, или мнением какого-нибудь кружка, или еще уже — мнением одного какого-нибудь избранного человека, то и тогда, во всех этих случаях, я был бы несчастным, забитым, не попавшим в такт, провинившимся школьником (какое жалкое существование). К счастью моему, я работаю над своими вещами по непосредственному увлечению. Засевшая идея начинает одолевать меня, не давать покоя, манить и завлекать меня своими чарами, и мне тогда ни до чего, ни до кого нет дела. Что станут говорить, будут ли смотреть, будет ли это производить впечатление плодотворное или вредное, высокоэстетическое или антихудожественное, обо всем этом я никогда не думал. Даже такой существенный вопрос, будет ли картина продана, понравится ли публике, — никогда не был в состоянии остановить меня. Так что в этом отношении я неисправим, непоследователен и «неспециален». В «Художественном журнале» меня охарактеризовали, как ремесленника-живописца, которому решительно все равно, что бы ни писать, лишь бы писать. «Сегодня он пишет из евангелия, завтра народную сцену на модную идею, потом фантастическую картину, из былин, жанр иностранной жизни, этнографическую картину, наконец, тенденционную газетную корреспонденцию, потом психологический этюд, потом мелодраму либеральную, вдруг из русской истории кровавую сцену и т. д. Никакой последовательности, никакой определенной цели деятельности — все случайно, и, конечно, поверхностно»...

«Не правда ли похожа эта характеристика? Я впрочем передаю ее своими словами, но смысл приблизительно таков. Что делать, может быть судьи и правы, но от себя не уйдешь. Я люблю разнообразие. Пробыв некоторое время под сильным влиянием одной идеи, одной обстановки, одного тона, общего настроения, я уже не способен, не могу продолжать в том же роде. Является идея во всех отношениях противоположная, совсем в другой среде, и я уже забываю о прежней. Та мне кажется скучной, хотя далеко не исчерпанной, и я не зарекаюсь вернуться к ней. Все будет зависеть от случайно ворвавшейся в мою голову какой-нибудь художественной или антихудожественной идеи, от которой я не отрешусь ни перед какими бы то ни было приговорами. Да впрочем и приговоры так разнообразны» [389].

Страстный темперамент Репина заставлял его, как мы знаем, не раз порывать с наиболее испытанными друзьями. Но, как все вспыльчивые люди, он был отходчив и всегда первый стремился к примирению, идя с повинной.

Непостоянство причинило Репину не мало хлопот в его семейной

жизни. Он часто признавался, что ему наскучивают слишком долгие привязанности: достаточно года, двух слишком много. И Вера Алексеевна Репина рано почувствовала на себе непостоянство супруга, приведшее к разрыву. Репин сознавал свою вину, стыдился суда товарищей, особенно Крамского, но более всего суда правдивого Третьякова. Однако стать иным он не мог.

Считая себя свободным для новых привязанностей, Репин не склонен был вначале предоставлять свободу и жене, которую продолжал ревновать, как и в первые годы супружеской жизни. Особенно он ревновал ее к юному художнику Перову, сыну знаменитого Перова, которому в 1886 г. отказал от дома [390]. С этого времени между супругами началось охлаждение, бросавшееся в глаза всем близким. Вскоре Репин купил для жены и детей квартиру на Карповке, обеспечив ее пожизненным вкладом в банк.

Новые привязанности чередовались почти ежегодно, отличаясь чрезвычайным разнообразием. Чаще всего это были светские женщины, которых Репин писал. Иногда роман выходил, часто дело обращалось в шутку, но бывали жестокие отпоры и нешуточные страдания.

В 44 года он, как юноша, влюбился в свою ученицу Е. Н. Званцеву, молодую, красивую, умную. Ей, видимо, доставляла развлечение эта страсть, и она, либо по неопытности, либо из понятного для девочки тщеславия, недостаточно решительно на нее реагировала. Но сделанные ею попытки охладить пламенного влюбленного только сильнее распалили страсть, и Репин потерял голову, преследуемый в концертах «очаровательным затылком», «классическим профилем», «чудесным голосом низкого тембра».

Когда Званцева попробовала повернуть все в шутку, он с радостью ухватился за этот выход, но неотступно преследовал ее письмами и встречами. После нового отпора он временно отступает, чтобы вскоре вновь воспылать. Он уже, не стесняясь, клянется ей в любви.

«Я кажется опять вас безумно люблю... Не верьте, не верьте. Не отвечайте, не приезжайте.

«Как мне скучно без вас. Я себя презираю, я болен. Надеюсь, скоро выздоровею. Ах, как бы я желал встретить поскорей такую женщину, которая бы вытеснила вас из моего сердца. Да, вы мне укорачиваете жизнь — это плата за мои уроки живописи. Дай бог вам не испытать этих страданий. Будьте счастливы» [391].

Желая положить этому конец, Званцева перестала ходить к Репину и поступила в мастерскую к П. П. Чистякову. Но Репин и тут не оставляет ее, посылая ей одно письмо за другим.

«Что же, вы правы, работайте у Чистякова. Он был у меня недавно и хвалил ваш этюд. Он лучший учитель. Я же, право, учить не умею.



Репин в своей мастерской в „Пенатах“ в 1914 г.

и если вы бросите совсем мою мастерскую, то вероятно только выиграете во времени.

Еще через два года Званцева предложила либо дружбу, либо разлуку. «Дружбы я вообще не признаю» отвечает Репин, «а между нами считаю ее невозможной. Я выбираю разлуку» [392]. Но страсть не остывает ни в 1891, ни в 1892 гг. и даже трехлетняя разлука ее нисколько не охладила: «С каким восторгом я сделался бы вашим слугой. Как я вас обожаю», пишет он ей в марте 1895 г. [393]. Репин еще долго сохраняет к ней нежность, и его мучения кончились только в 1900 г. после знакомства с Н. Б. Нордман-Северовой. С этого времени Званцева перестает его интересовать.

Новая привязанность была совсем в ином вкусе. Страсти здесь не было: Нордман была писательницей и этого было для Репина достаточно. Кроме того она была деловита и домовита; а он уже давно тосковал по хозяйке. Купив имение и поселившись в нем, он особенно остро почувствовал отсутствие такой хозяйки: приходилось самому возиться и с домашним и с сельским хозяйством, да еще заботиться об образовании и воспитании детей. В отчаянии Репин решается обратиться через посредство старших — Тани и Юры — к жене, предлагая ей приехать в «Здравнево». «Она приехала, и это вышло очень хорошо, здесь так необходима хозяйка», писал он Званцевой в 1894 г. [394].

«Ей понравилось, повидимому, это большое хозяйство и она увлеклась коровами. Пока идет все хорошо и спокойно. Я рад, что массу мелких хлопот она взяла на себя. А старшие дочери занимаются с младшими — сыном и дочерью».

С 1900 г. Репин уже почти не появляется в Здравневе, где хозяйничает сначала Вера Алексеевна, а после ее смерти ее дети и внуки. Он живет исключительно в «Пенатах», в Куоккала, но живет уже не так, как ему хотелось бы, а так, как этого хотелось его новой и последней хозяйке, женщине властной, взявшей его в руки. Влияние Н. Б. Нордман не было благотворным и никоим образом не стимулировало творчества Репина, начавшего в конце концов тяготиться этой опекой и порвавшего с хозяйкой «Пенат». С ее появлением Репин шаг за шагом начинает перестраивать свои отношения с близкими ему когда-то лицами, меняя понемногу даже мировоззрение.

Всем бросалось в глаза противоречие между Репиным 80-х годов и Репиным 900-х: из безбожника, глумящегося над религиозными предрассудками, он постепенно превращается в человека религиозного. Революция становится для него уже неприемлемой вообще, а Октябрьская революция вызывает резко отрицательное отношение. Он не находит в ней ничего положительного, все критикует, бранит, начиная от самого строя и его методов и кончая реформой правописания. Он

дает разрешение К. И. Чуковскому на издание воспоминаний «Бурлаки на Волге» только под условием сохранения старого правописания [395].

То, что было начато Нордман-Северовой, довершили после революции русские эмигранты, окружавшие Репина до самой его смерти и поставившие себе целью обрабатывать его в соответствующем духе. Это стало особенно легко, когда он начал дряхлеть и слабеть.

Однако временами он еще находил силы спорить и не соглашаться с окружающими. Так, несмотря на все их интриги, он не только тепло встретил приехавших к нему в «Пенаты» в 1925 г. советских художников — Бродского, А. Григорьева, Кацмана и Радимова, приглашавших его приехать в СССР,—но и соглашался на поездку. Репина не пустили, наговорив ему всяких страхов.

Репинское окружение помешало осуществлению и его последней воли, касавшейся судьбы «Пенатов». В свое время он предложил Петербургской академии художеств «Пенаты» в качестве санатория для художниц. Академия согласилась, но потребовала обеспечить содержание усадьбы определенным вкладом в банк. Репин внес 30 000 рублей. В 1925 г. он готов был вновь оформить это дело, но его отговорили. В настоящее время «Пенаты» принадлежат финляндскому государству.

К моменту кончины Репина здесь было сосредоточено огромное число картин, этюдов и рисунков. Всего насчитывалось свыше тысячи номеров. В течение 1931—1932 гг. все это было ликвидировано, и сейчас «Пенаты» обескровлены. Нет возможности даже установить, куда ушли ценнейшие портреты, этюды и знаменитые альбомы с рисунками. Единственное, что уцелело — это кое-какие большие холсты последних лет, не нашедшие покупателей как ввиду их размеров, так и по самому качеству: то были явные продукты старчества.

Мне не довелось видеть ни одной значительной картины Репина, написанной после 1917 г., но вот некоторые сведения о них, заимствованные из писем автора их, из сообщений В. И. Репиной и рассказов лиц, посетивших Репина, когда лучшие из его картин были еще у него.

В начале 1921 г. в Петербурге распространился слух о смерти А. Ф. Кони, серьезно и долго хворавшего. Слух был подхвачен заграничной печатью и очень огорчил его давнего почитателя и друга, Репина. В апреле того же года в «Пенаты» приехала В. И. Репина, сообщившая отцу, что она перед отъездом видела Кони, который не только жив и здоров, но даже читает лекции. Репин тотчас же пишет ему радостное письмо.

«Вчера меня так обрадовало известие, что вы живы и читаете лекции. Я так же был похоронен, и из Швеции получил даже прочувствованный некролог с портретом. Как не радоваться. И эта радость дала мне идею картины. Я подумал, что и Христос обрадовался, когда почувствовал, что он жив и здоров настолько, что отвалил камень —

вроде плиты, заставлявшей вход в хорошо отделанную гробницу Никодима, и вышел. Испуганная стража соскочила в овраг. Он поднялся к дороге, огибающей стену Иерусалима — это совсем близко, тут же и Голгофа, — и налево хорошо был видны кресты, с трупами разбойников, а посреди ее его — уже пустой — крест, сыто напитанный кровью: внизу лужа крови. И трупы с перебитыми голенями еще истекали, делая и от себя лужи, на которые уже собаки собирались пировать... Радость воскресения хотелось мне изобразить. Но как это трудно: до сих пор, несмотря на все усилия, не удается. В Гефсимании его встретила Магдалина, приняла за садовника, обратилась с вопросом: «Равви, ты?» Изумилась она, когда его узнала. Эта картина уже готова почти» [396]. Эту вторую картину «Утро воскресения», к тому времени законченную, так описывает В. И. Репина: «Фон — синева гор. Христос — бледный, тонкий, в покрывале, полузеленый, со следами распятия на руках» [397]. Но наибольшее впечатление на приехавшую произвела первая картина, на которой особенно эффектно было передано «освещение желтого рассвета». Видевший картину И. Я. Гинцбург говорит, что она производит потрясающее впечатление. Картина была продана в 1924 г. в Праге.

Еще одна большая картина была в 1921 г. вполне закончена—«Неверие Фомы». О ней В. И. Репина пишет под свежим впечатлением. «Вечер, много свечей, все ученики со свечами,—еврейские типы. Огни свечей отражаются в их глазах. Женщина со светильником радостно кричит. Христос стоит посредине и показывает свои руки Фоме, который, красный, отвернулся, опустив голову и закрывая лицо руками: ему совестно. Христос шатен, вьющиеся волосы. И все придвигаются и надвигаются сзади него посмотреть» [398].

Но не легко Репину давалась в эту пору работа над огромными сложными холстами. В письме к Кони он жалуется на упадок сил.

«Вот я все хвастаюсь перед вами, какой я работник, но, правду говоря, я работаю мало, и хорошо делаю: сам себя одергиваю, ибо после полуторачасовой скачки с препятствиями перед холстом начинаю портить и отодвигаюсь назад. Да, трудно взбираться по восходящей линии, как на Везувий» [399].

О своем тогдашнем тяготении к религиозным сюжетам он пишет тому же Кони в тоне полуизвинения, ибо Кони всегда считал, что религиозные темы — не дело Репина.

«Я как потерянный пьяница не мог воздержаться от евангельских сюжетов. И это всякий раз на страстной. Они обуревают меня. Вот и теперь: есть (уже написана) встреча с Магдалиной у своей могилы (Иосифа Арима) появление его, по невероятно дерзкому желанию Фомы, на собрании. Нет руки, которая взяла бы меня за шиворот и отвела от этих посягательств. И ведь есть же на мольберте мой сю-

жет портретиста — «Общество финляндских художников». И я, с разрешения Общества, говорил на вечере по-русски. Возвращаясь в вагоне, я подумал, почему бы мне, как делали умные Олеарий и Герберштейн, посещавшие Русь, не попытаться зафиксировать наше вчерашнее собрание финских художников Да еще не одних художников: был поэт Эйно-Лейно (читал посвященные мне стихи), был Сибелиус, музыкант-композитор, был Маннергейм, генерал, герой-предводитель и пр. и пр. И выписав драгоценный холст из Стокгольма и краски на вес золота из Дюссельдорфа, я принялся.

«Ко мне понеслись по почте карточки присутствовавших. «И кисть его над смертными играет». И теперь картина настолько подвинута, что частенько и финны заглядываются у меня на своих знаменитых земляков. Особенно им нравится Сааринен, знаменитый архитектор, премированный в Париже за проект вокзала в Гельсингфорсе. Маннергейм также имеет успех. И вот недостает только Стольберга, чтобы картина стала универсальной (извините за выражение). И тут же наш «лукавый мужиченко» нашелся: он повесил портрет президента на стене. Если его не было, то он должен быть там» [400].

Уже из этого кудрявого описания обстоятельств, сопровождавших возникновение картины, и работу над ней, видно, что она не могла выйти удачной. Мне случилось видеть воспроизведение с нее; безрадостное, унылое впечатление, что-то внутренне-фальшивое и вынужденное. Картина, в виду ее явной неудачи, не была даже приобретена для Гельсингфорского музея и осталась до сих пор в «Пенатах», в качестве свидетеля последнего увядания великого некогда мастера.

Репин дряхлел и изо дня в день слабел, но, верный себе, он до конца своих дней не выпускал из рук кисти. Вне искусства для него не было жизни.

Этой беззаветной любви к своему делу, правдивости и искренности не только в искусстве, но и в жизни, этому неизменно жизнерадостному мировоззрению, вот чему можно и должно учиться у Репина. Так жил и трудился этот замечательный художник и исключительный человек всю жизнь, пока не согнулся под ее тяжестью. Тысячи людей сгибаются в более ранние годы, особенно когда на их долю выпадает хотя бы небольшая доля тех художественных успехов, какие стали уделом Репина. Его они не испортили, не превратили в «генерала от искусства», как это обычно бывает. Он был до конца прост и ласков со всеми, кто приходил к нему за советом, особенно бережно и любовно относясь к подрастающему поколению. Вот почему память о нем с такой нежностью храним в своих сердцах мы, его ученики, даже те из нас, кто, преклоняясь перед его гигантским дарованием и творческой волей, не считали его таким же блестящим педагогом, каким он был художником. Педагогом Репин не был, но великим учителем все же был.

Глава XIX

ИТОГИ

Манера письма каждого крупного художника на протяжении его деятельности постепенно меняется. Если в течение жизни человека неузнаваемо меняется его рукописный почерк, то может ли оставаться постоянным живописный почерк художника, его манера, стиль? Внимательно изучив кривую эволюции рукописного почерка, мы легко можем восстановить хронологическую последовательность ряда недатированных писем, фиксируя даже отдельные годы. Так же точно, по манере письма данной, недатированной картины мы без труда установим время ее создания, если точно изучим все манеры художника, последовательно сменявшие одна другую в течение его долгой жизни. Живопись 20-летних и 60-летних Тициана, Веласкеса, Гальса не имеет ничего общего.

В истории живописи давно установилась терминология: «первая», «вторая» «последняя манера художника». В зависимости от индивидуальных особенностей каждого автора, его гибкости, темперамента, таких манер бывает две-три-четыре, но бывало их и свыше десяти. Репин не был исключением, и внимательное изучение эволюции его живописного стиля дает основание говорить о десяти манерах художника, не считая его детских, чугуевских работ.

Первая манера Репина падает на его академические годы, до поездки на Волгу, т. е. до 1870 г. В это время он пишет традиционным академическим приемом, жидко, с подмалевкой жженой сиеной, в красновато-коричневых тонах. В этой манере написан портрет Хлобощина (1868) и все классные эскизы. Временами Репин делает попытку освободиться от этой условной гаммы, унаследованной от чугуевских иконописцев и сгущенной в стенах Академии, и тогда он неожиданно дает такую свежую по живописи, серебристую по цвету и искреннюю по чувству вещь, как «Приготовление к экзаменам».

Медленно, но неуклонно в нем назревает перелом: уже в картине «Иов» и особенно в портрете невесты, В. А. Шевцовой (1869), он перешагнул через академический барьер, сковавший его живопись, которая окончательно освобождается от условных пут после поездки на Волгу, в 1870 году.

Вторая манера отличается от первой большей свободой кисти, отсутствием коричневых теней и жидких протирок. Живопись становится пастознее, жирнее, мазки смелее. Под несомненным влиянием Ф. Васильева, он решает каждый этюд живописнее прежнего, тоньше наблюдает, вернее передает природу. Позднее он сам не раз упоми-

нает, что впервые уразумел некие законы живописи на Волге, у Жигулей. Вернувшись с Волги, он пишет этюды с сторожа Ефима и продавца академической лавочки, которые неизмеримо выше предыдущих, в смысле овладения формой и свободы живописи, почему их сразу покупает для своей галлереи Третьяков. Живопись «Бурлаков» носит несколько компромиссный характер, забавно преломляя старые и новые элементы.

Третья манера выработалась у Репина в Париже, под влиянием французской художественной культуры; в этой «парижской» манере Репин писал только в 1874 — 1876 гг. Наиболее типичными образцами ее являются этюды к «Кафе», сама эта картина и этюды, писанные в Вёле. По сравнению с волжскими этюдами они более организованы в цвете и деликатнее, «французистее» в фактуре. В летние месяцы 1876 г., по возвращении из Парижа, он пишет в Красном селе еще «по-парижски» ряд этюдов и портретов, но с переездом в Чугуев резко меняется.

Четвертая манера — чугуевская. Провинциальная русская целина, захватившая Репина своей противоположностью французской жизни, чудовищный архаизм этого быта, оторванного от всего света, типы-монстры, вроде протодиакона, — все это неизбежно должно было отразиться и на манере письма, подсказывая иные, не французские приемы. Типичным примером чугуевской манеры могут служить эскиз к «Крестному ходу», головы «Мужичка из робких» и «Мужика с дурным глазом». Вернувшись к народным темам, Репин, естественно, вернулся к своей волжской манере, хотя и значительно переработанной парижскими влияниями. Его живопись шире, мазок еще свободнее. Высшего своего выражения его живописные устремления чугуевского времени нашли в «Протодиаконе», в котором впервые выступают черты будущего Репина — плотная, жирная кладка красок, уверенный энергичный мазок, острая чеканка формы.

Пятая манера продолжает в Москве живописную линию «Протодиакона». Ярче всего она выражена в портретах Забелина, Куинджи и Чистякова, в картинах «Проводы новобранца», «Царевна Софья» (1877 — 1879).

Шестая манера совпадает с высшим расцветом репинского творчества, эпохой портретов Т. Мамонтовой, Мусоргского, Пирогова, Рубинштейна, Стасова (дрезденского), Стрепетовой, Гаршина и картин «Крестный ход», «Не ждали», «Иван Грозный». Примерно это 1880—1887 годы. Овладев окончательно, до последних пределов, живописным «ремеслом», Репин писал с такой свободой и непринужденностью, как никогда до того. Технические трудности уже не стояли перед ним и натурой, он весь мог отдаваться внутреннему, углубленному переживанию и шел к цели, минуя обычные вынужденные этапы

косноязычья. Произведения этой манеры лишены той неряшливости и трепанности, которая была еще в «Протодиаконе» и которая снова появится в дальнейшем, в эпоху упадка. Портреты и значительные куски картин писаны с одного маха, чтобы более к ним не возвращаться: прицел безошибочен, кисть ударяет без промаха. Лучшие вещи этой манеры — высшие колористические достижения Репина. Мазок эластичен и изящен.

Седьмая манера совпадает с эпохой объективизации репинского реализма, с перерождением последнего в натурализм, 1888—1894 годы. Репина меньше заботит тонкость живописи, ему нужна иллюзорность. Он бежит от собственного горячего темперамента, прячась в тени холодного объективизма, отказывается от вдохновенного, радостного, свободного толкования натуры в пользу безличного, фотографически точного ее воспроизведения. В его фактуре начинает снова появляться некоторая трепанность, а временами сухость и зализанность. Только когда он берет суровый, крупнозернистый холст, последний толкает его на большую свободу и он дает еще прекрасные портреты Микешина и Мерси Аржанто. Та же зализанность техники отличает и обе главные картины этого периода — «Николая Мирликийского» и «Запорожцев».

Восьмая манера Репина есть сдача натуралистически объективных позиций и возвращение к живописному стилю. Она относится к 1895 — 1904 гг. и отличается от первой живописной манеры, эпохи расцвета, большей рассудочностью, меньшей интуитивностью и непосредственностью. С внешней стороны она сочетает черты обеих предыдущих манер. Типичны для нее «Дуэль» и этюды к «Государственному совету». Это манера лебединой песни Репина, после которой начинается явный упадок.

Девятая манера отмечена печатью упадочности. Это 1905 — 1917 годы. Изредка Репину еще удаются отдельные портреты, но проблески становятся все реже и реже. Живопись неряшлива, пятниста, набросана широками мазками, не всегда попадающими на место и дающими поверхности картины впечатление трепыхающегося пуха. Репин подпадает под влияние лжеимпрессионистских течений, столь ненавистных ему еще недавно, и пишет в фальшивой лиловой расцветке, заменяющей ему теперь былую чудесную жемчужно-серебристую гамму 80-х годов. Широта письма той эпохи переходит все границы и становится ненужно разнузданной — опять влияние модернистов и даже его ученика Малявина.

Десятая и последняя манера — это живопись Репина последней зарубежной поры — 1918 — 1930 годов. Несколько незначительных холстов этого времени, которые мне довелось видеть в оригинале и столько же воспроизведений с других картин, рисуют эту манеру, как

манеру продолжающегося и углубляющегося упадка. Его общую линию не выравнивают и немногие счастливые исключения, редкие удачи.

Что внес Репин в русскую живопись нового, чего она не знала до него? — Чтобы оценить огромный сдвиг, произведенный в ней Репиным, надо вспомнить, чем была русская живопись в его академические годы и в первые годы по возвращении его из-за границы.

Передвижники находили хорошие темы для своих картин, не плохо их обрабатывали, умно и умело ставя и решая в них социальные проблемы животрепещущего порядка. Беда была только в том, что они их, в подавляющем большинстве, из рук вон плохо писали. Трудно представить себе картины более беспомощные и убогие, с чисто технической и живописной стороны, чем жанры Журавлева, Лемоха, Мясоедова. Между тем они пользовались большой популярностью и считались первоклассными мастерами. Живопись Репина была первым солнечным лучом в беспросветных залах русских выставок 70-х годов. Понятно изумление чуткого Крамского перед портретом Куинджи, позже перед «Протодиаконом» и еще позже перед «Мусоргским». Он прямо опешил перед этим непостижимым феноменом и не находил слов для своего восхищения живописным неистовством Репина. Сначала его оценили только художники, но вскоре поняли и полюбили самые широкие круги выставочных посетителей. На выставку приходили только, чтобы увидать новую его картину. Он стал подлинным кумиром: таких живых людей, живых до полной иллюзии, до осязательности до Репина не знали. Его живопись была истинным откровением. Как ни менялся его живописный почерк, как ни эволюционировала манера, он всегда был нов, свеж, интересен, пока не обозначился роковой ущерб его мастерства. Единственным живописцем, конкурировавшим с ним, был Суриков: все остальные были не в счет.

Репин внес в русскую живопись тот жизненный трепет, которого до него нехватало и отсутствие которого мертвило картины, превращая их в сухие схемы и символы. Репинские темы оказались еще более глубокими, актуальными и захватывающими, чем темы его товарищей, но рассказанные сверкающим живописным языком, они действовали сильнее, неотразимее, поднимая энергию и бодря упавший в зловещие годы реакции дух.

Ушедший в прошлое, Суриков, при всем его живописном превосходстве, не мог быть тогда вознесен так высоко, как Репин. Героем своего времени был только Репин, давший современникам то, чего им недоставало, и в чем они нуждались. Сурикова смогло оценить только следующее поколение, которым он и был возведен на место низверженного Репина. Этому поколению Суриков был ближе Репина и с формальной стороны и по существу его художественной направленности. Своего

апогея культ Сурикова достиг в дни расцвета формалистских течений; эти же дни были днями наибольшего отрицания Репина. Сейчас мы имеем достаточную ретроспективную углубленность, чтобы быть справедливыми; кроме того мы вновь вошли в эпоху, потребовавшую от художника прежде всего реализма, правды изображения, правды переживания. Вот почему мы вновь и вновь возвращаемся к великому реалисту недавнего прошлого, столь незаслуженно, хотя и не надолгий срок сниженному.

Как случилось, что Репин не оставил своей, репинской, школы? Имея множество учеников, он не имел ни одного последователя, никого, кто бы на основе его заветов и его произведений пошел далее в том же направлении, развивая и совершенствуя его идеи. С Репиным повторилось только то, что было уделом большинства истинно великих мастеров. Где школа, ученики и последователи Микельанджело, Веласкеса, Франсуа Гальса, Вер Меера, Дельфатского, Шардена, Делакруа, Милле, Курбэ, Манэ, Александра Иванова, Сильвестра Щедрина, Сурикова? Им даже не подражали, как подражали значительно более слабым — с сегодняшней точки зрения даже второстепенным художникам. Трудно быть вторым Шекспиром, вторым Гете, вторым Бальзаком. Трудно стать вторым Суриковым и вторым Репиным. Вот почему пытались подражать Репину только самые неодаренные из его учеников, но из этого, конечно, ничего кроме конфуза не выходило. Более сильные его ученики — Серов, Малявин, Сомов, Кустодиев и ряд других, — взяв от него, что им было нужно, пошли каждый своей дорогой, ни мало не похожей на путь учителя.

Репин считал себя плохим педагогом, о чем не раз заявлял и в устных беседах и в переписке. Это не было только фразой. Большие люди вообще плохие педагоги и, напротив, самые прославленные педагоги не были ни великими философами, ни знаменитыми химиками, математиками, поэтами, музыкантами, художниками. Но они беззаветно любили свое дело, любили передавать другим то, что знали сами, любили самый процесс преподавания. В этом сила их обаяния и влияния. Лучшим педагогом в Париже в конце XIX века был Кормон (1845 — 1920), художник малоодаренный, но строгий рисовальщик; лучшим педагогом в Мюнхене в то же время был маленький горбатый Ашбэ (1859 — 1905), написавший в своей жизни только одну—и то достаточно посредственную — головку арабки; лучшим педагогом в Петербургской академии был П. П. Чистяков (1832—1919), художник, личное творчество которого было неизмеримо ниже его преподавательской деятельности.

Приходя в свою мастерскую в Академию художеств, Репин больше восхищался работами учеников, чем критиковал их. Этюд натурщицы написан ниже всякой критики—бесформенный, расползающийся во

все стороны, лишенный света и цвета,—а Репин не решается сказать правду: ему жаль беднягу-ученика. Помню, однажды неудержимо хотелось, чтобы он помог поставить на этюде натурщицу, которая у меня валилась. Репин решительно отказался поправить: «Что вы, что вы, я вам только испорчу вашу чудесную живопись». Он говорил это сердечно и искренно, ничуть не лукавя, как думали некоторые.

Он не умел объяснять, а умел только делать. Бывало принесет большой холст, встанет в ряд с учениками и напишет в один-два сеанса этюд в натуральную величину — живой, сильно вылепленный, залитый светом. На этих его этюдах мы действительно учились, но еще больше учились на его картинах и портретах: Русский музей, Третьяковская галлерея и Передвижные выставки были нашей академией. В непосредственном действии произведений Репина на подраставшее художественное поколение и на широкие круги, не безразличные к искусству, заключался весь смысл их огромного воспитательного значения. Вот почему нам, подошедшим вплотную к великой проблеме социалистического реализма, он особенно близок и дорог, вот почему мы вновь пристально всматриваемся в его могучие создания, видя в них неувядаемые образцы для подражания и верный трамплин для решительного скачка вперед.

ПРИМЕЧАНИЯ

В примечаниях приняты следующие сокращения наиболее часто приводимых ссылок на архивные документы и книги.

Арх. Ст.—Архив В. В. Стасова в Институте новой русской литературы при Академии наук СССР (б. Пушкинский дом).

Арх. Кр.—Архив И. Н. Крамского в Государственном русском музее в Ленинграде.

Арх. Тр.—Архив П. М. Третьякова у А. П. Боткиной.

Ст. П. с. с.—В. В. Стасов. «Полное собрание сочинений» Спб. 1894.

Кр. Пер.—И. Н. Крамской. Его жизнь, переписка и художественно-критические статьи. 1837—1887. Издал Алексей Суворин. Спб. 1888.

Реп. В. с. п.—«Воспоминания, статьи и письма из-за границы И. Е. Репина». Под ред. Н. Б. Северовой. Спб. 1901.

Э.—Сергей Эрнст. И. Е. Репин. Изд. Комитета популяризации художественных изданий при Государственной академии истории материальной культуры. Лнг. 1927.

[1] В фактическую основу настоящей биографии положены сведения, извлеченные главным образом из автобиографических заметок И. Е. Репина, разбросанных в его многочисленных воспоминаниях и статьях как появлявшихся в печати, так частично еще не опубликованных, из его писем, в подавляющем большинстве публикуемых впервые (как напр. письма его к П. М. Третьякову, И. Н. Крамскому, В. В. Стасову и др.), а также сведения, заимствованные из воспоминаний о Репине его современников (В. В. Стасова и др) и слышанные автором лично от знаменитого художника, его учителя. Из всех существующих книг, посвященных Репину, имеет ценность первоисточника только монография Сергея Эрнста, изданная в 1927 г. Комитетом популяризации художественных изданий при Государственной академии истории материальной культуры. Не говоря уже о значительном труде, затраченном на нее автором, она была в корректурных листах просмотрена и исправлена и пополнена драгоценными новыми сведениями самим Репиным в 1926 г. Список литературных работ Репина, а также книг, статей и заметок о Репине приложен в конце книги.

[2] «Русские художники». И. Репин. Спб 1894. Изд. Экспедиции загот. государств. бумаг, стр. 3.

[3] Полк. А. Н. Петров. Устройство и управление военных поселений в России. Граф Аракчеев и военные поселения 1809—1831. Изд. «Русской Старины» Спб. 1871. 109—110, 139—140, 149, 230—232, 251, 275; Карцев. О военных поселениях при гр. Аракчееве. «Русский Вестник». 1890, №№ 2, 3, 4; Энциклопедический словарь Брокгауза и Эфрона. т. 48.

[4] И. Е. Репин. Как я сделался художником. Бедность. Впечатления детства («Нива». 1914 г. № 29). Эти воспоминания, изданные в специальном номере журнала, посвященном 70-летию со дня рождения художника, являются первоисточником сведений о детстве его и в дальнейшем изложении полностью использованы как в данной редакции, так и в их расширенном издании, подготовленном к печати в 1916 г. К. И. Чуковским, но не вышедшем в свет. Отдельные главы из верстки этого издания имеются в архиве П. И. Нерадовского, наиболее полный экземпляр книги находится в библиотеке Московского областного союза советских художников (МОССХ). Отец Репина родился 11 марта 1804 г. в Чугуеве, ум. в июне 1894 г. в им. Репина Здравнево, Витебской губ Мать Репина ум. в Чугуеве в сентябре 1879 г. (Письмо Репина к С. К. Гаврилову от 8 ноября 1909 г. Арх. Ст.; письмо Репина к Третьякову от 30 апр. 1879 г. Арх. Тр.).

[5] А. И. Касьянов—крестный, М. В. Радова—крестная.

[6] Э., 13.

[7] Ив. Ник. Крамской, знаменитый художник-портретист (1837—1887).

[8] Реп. В. с. п., 1—2.

[9] Владимир Васильевич Стасов, знаменитый художественный критик, историк искусства и археолог (1824—1906).

[10] Брюллов умер в Манчиано, близ Рима, 23 июня 1852 г.

[11] «Отечественные записки» 1852 г. т. 84, Отд. VIII, 64—78.

[12] «О значении Брюллова в русском искусстве». «Русский Вестник» 1861 г. т. 34 и 35. Вторая часть появилась лишь 19 лет спустя в «Вестнике Европы» 1880 г. № 9 и 10 январь, 111—186, в несколько измененном виде (Ст. П. с. с. т. I, ч. 2, 57).

[13] Напечатано самим Стасовым в его книге «Н. Н. Ге». (Влад. Каренин, Владимир Стасов ч. II, 462) Ник. Ник. Ге, художник (1831—1894).

[14] Репин. Письма об искусстве к редактору «Театральной газеты» «Театр. газ.» 1893 г. № 22, 4.

[15] Там же.

[16] Ст. П. с. с., т. I, ч. 1, 520.

[17] М. Н. Покровский. Русская история в самом сжатом очерке. М. 1929, стр. 168.

[18] Чернышевский. Спб. 1855, 101.

[19] Там же.

[20] Ст. П. с. с., т. I, ч. 1, 523.

[21] Там же, т. I, ч. 2, 55—57.

[22] Обе последние картины находятся в Третьяковской гал.

[23] Первые две картины—в Третьяковской гал., третья—в Русском музее.

[24] Ст., там же, 60—61. Статья была напечатана в «Современной летописи», сент. 1861, № 39, за подписью «Диллетант».

[25] «С.-Петербургские Ведомости», 1861, № 39.

[26] Т. 1, 63—70.

[27] Крамской тогда же его отметил: «летом в 1859 г. я не был в Петербурге, а когда вернулся, то застал новость: новых начальников, новый устав, новые порядки... какой-то новый дух» (Кр. пер., 610).

[28] Реп., В. с. п., 21.

[29] Крамской, там же, 613—614.

[30] Там же, 597.

[31] Реп., В. с. п., 13.

[32] Крамской, там же, 612.

33 Там же, 613. Конкуренты на золотые медали запирались на 24 часа, в течение которых они должны были сочинить эскиз; от него уже нельзя было отступать в картине.

34 Этот депутат был сам Крамской, как видно из его письма к М. Б. Тулинову от 13 ноября 1863 г. Отказался подписать прошение Заболоцкий, которого заменил скульптор Крейтан.

35 Кр. Пер., 615—617.

36 Там же, письмо к М. Б. Тулинову от 13 ноября 1863 г., стр. 50—51.

37 Реп. В. с. п., 19—59. Вот имена 13 бунтарей, основателей художественной артели: Вениг, Б. Б., Григорьев, А. А., Дмитриев-Оренбургский, Н. Д. (1838—1898), Журавлев, Ф. С. (1836—1901), Лемох, К. В. (1841 — 1910), Литовченко, А. Д. (1835—1890), Маковский, К. Г. (1839—1915), Морозов, А. И. (1835—1904), Корзухин, А. И. (1835—1894), Крамской, И. Н. (1837—1887), Песков, М. И. (1834—1864), Петров Н. П. (1834—1876), Шустов, Н. С. (1838—1869). Присоединившийся к бунтарям—взамен отколовшегося Заболоцкого—Крейтан, В. Ф. (1832—1896) заметной роли в артели не играл. Основатель и организатор Т-ва передвижных выставок Григ. Григ. Мясоедов (1835—1911).

38 Репин. «Близкое—далекое». Сверстанный экземпляр книги воспоминаний и статей, подготовленных к печати К. И. Чуковским в 1916 г., но не вышедших в свет (Библиотека Моск. обл. союза советских художников—«МОССХ»).

39 Реп. В. с. п., 5—10. «Черный» или «мокрый соус»—особый технический прием одноцветной живописи водяными красками, введенный в практику Крамским.

40 № 29 1914 г.

41 Кр. Пер. 597—598.

42 Архив Академии художеств. Э., 18.

43 Илья Репин. Воспоминания, под ред. К. И. Чуковского «Бурлаки на Волге». Издательство «Солнце». Спб. 1922 г. стр. 21—22. Первоначально были напечатаны в «Голосе минувшего» 1914 г.

44 Сведения о первых шагах Репина в Петербурге заимствованы из сверстанного экземпляра неизданной книги его «Воспоминаний», хранящегося в библиотеке МОССХ.

45 Сборник в память В. В. Стасова. Спб. 1908. И. Репин. Воспоминания о В. В. Стасове. 3—6.

46 Реп. В. с. п. 10—29.

47 Там же, 30.

48 Там же, 30—31.

49 Там же, 32—40.

50 Там же, 41—42.

51 В октябре 1866 г. Репин получает одобрение Совета за эскиз «Митрополит Филипп, изгоняемый Иоанном Грозным из церкви 8 ноября 1568 г.», 23 дек.—вторую серебряную медаль за рисунок двух стоящих натурщиков (ныне в Русском музее), а 7 окт. 1867 г.—вторую серебряную медаль за этюд. «Митрополит Филипп»—слабая технически картина масляными красками, находившаяся до революции в собр. С. В. Сазоновой в Петербурге. На ней изображен монах, в клобуке, с четками на левой руке, идущий из церкви под улюлюканье опричников, стегающих его метелками и вениками.

52 Из письма Репина. Э. 17.

53 Р. В. с. п., 42.

54 Э. 18.

55 Там же, 19.

[56] Картина эта была вскоре же подарена Репиным гимназии человеколюбивого общества, в доме которого, занятом сейчас 33-й трудовой школой, она хранилась до недавнего времени, когда была передана в Русский музей.

[57] Илья Репин. Воспоминания, под ред. К. И. Чуковского. «Бурлаки на Волге», стр. 5.

[58] Оба эскиза находятся в частном собрании в Москве. Второй был в собр. В. А. Щавинского в Петербурге. Размер первого — 0,43 × 0,59, второго — 0,79×124.

[59] «Пчела» 1875 г., № 3, 42 (Ст. П. с. п., т. II, ч. 2, 160—161).

[60] Там же.

[61] Письма Репина к Стасову от 10 и 20 дек. 1871 г., от 13, 31 янв., 26 февр. и 12 апр. 1872 г. Арх. Ст. Стасов все время давал Репину советы и указания, доставляя нужные сведения, гравюры, фотографии, содействуя сеансам с Балакиревым, Римским-Корсаковым и Направником. Список композиторов несколько раз менялся, то убавляясь, то пополняясь, что заставляло переписывать готовые части картины. Так, Римский-Корсаков и Балакирев вставлены были только в начале 1872 г., вместо Гурилева и Алябьева. Тогда же выдвинут был и Направник (письмо к Стасову от 27 дек. 1871 г.). Рисунки с Римского-Корсакова, Балакирева и Направника, с которых писаны фигуры на картине, находятся в Третьяковской галлерее, куда поступили из собр. С. А. Кусевицкого. Они датированы автором уже в 910-х годах, при продаже их Кусевицкому, по памяти и явно ошибочно—1870 годом, тогда как на самом деле относятся к февралю 1872 г., ибо 31 янв. этого года Репин просил Стасова устроить ему сеанс с ними. Подробности об этой картине см. в воспоминаниях Репина, напечатанных в № 1 «Нивы» 1914 г. «О картине «Славянские композиторы».

[62] «Спб. Ведом.» 27 мая 1872 г. № 144. Статья анонимная, но принадлежит Стасову и перепечатана в П. с. с. т. 1, ч. 2, 353—354.

[63] Там же, 356.

[64] В каких условиях приходилось работать Репину над картиной, видно из следующего его письма к Пороховщикову, окончательно выведшему художника из терпения постоянными понуканиями: «Сколько крови перепортили вы мне вашими понуканиями. После последней вашей телеграммы я просто работать не могу. Работа из-под палки возможна ли художнику? Это так нетактично, чтобы не сказать неделикатно с вашей стороны. Клячу подгоняют кнутом, а не рысака. Испортили хорошее настроение духа, пошло неудачно и начал портить. Для всякой картины, особенно с таким назначением, как вами заказанная, важнее всего первое впечатление. Если первое впечатление будет гадко, то этого уже не исправить никаким совершенным исполнением... Испортить свою репутацию неудачным подмалевком из-за ваших 1500 р. я не намерен; я лучше уничтожу картину и возвращу вам деньги». Письмо от 26 февраля 1872 г. (Арх. Ст.).

[65] Э, 27.

[66] Письмо к Стасову от 27 авг. 1872 г. Там же.

[67] «Бурлаки на Волге», 6—9.

[68] Там же, 10.

[69] Там же, 10—13.

[70] Известный писатель (1822—1899), секретарь Общества поощрения художеств.

[71] «Бурлаки на Волге», 68, 75.

[72] См. об этих эскизах статью А. П. Иванова в «Материалах по русскому искусству», изд. Худож. отд. Русского музея, Лнг. 1928, т. I, 255—256. При статье воспроизведены оба эскиза.

[73] «Бурлаки на Волге», 72—73.

[74] Стасов, «Пчела» 1875, № 3. Перепечатано в П. с. с. т. II ч. 2. 161—162.

[75] Там же, 162

[76] Стасов «Спб. Вед.», 18 марта 1873, № 76. Перепеч. в П. с. с. т. I, ч. 2, 397.

[77] Письмо от 27 января 1872 г. Кр. Пер Картина была окончена только 10—12 марта и поставлена Репиным на Академическую выставку, давно уже открытую. Письмо к Третьякову от 24 марта 1872 г. (Арх. Тр.).

[78] «Бурлаки на Волге», 85.

[79] Ст. П. с. с., т. I, ч. 2, 484.

[80] Там же, 632.

[81] Там же, 633.

[82] Размер большой картины Русского музея — 131 × 281 см, размер варианта Трет. гал. — 0,61 × 0,97.

[83] «Бурлаки на Волге», 51.

[84] В 1916 г. Репин показывал мне много альбомных рисунков, эскизов и этюдов к картине, бывших тогда еще у него на руках. Он как раз работал в то время над заказанным ему кем-то повторением «Бурлаков». (Об этом письмо ко мне от 29 авг. 1916).

[85] Письмо от 23 марта 1873 г. Кр. Пер.

[86] Письмо Третьякову от 17 янв. 1873 г. Арх. Тр.

[87] Письмо Третьякову от 28 марта 1873 г.

[88] Там же

[89] Письма Репина к Третьякову от 17 янв. и Третьякова к Репину от 6 февраля 1873 г. Арх. Тр.

[90] Письма Репина к Исееву из Рима от 27 сент. Архив. Акад. художеств. (Э. 132).

[91] Из письма-рапорта Исееву из Рима, от 27 сент. 1875 г. (Э. 132).

[92] Там же.

[93] Письмо Репина к Стасову из Рима от 4/16 июня 1873 г. (Арх. Ст.).

[94] «Пчела». 1875. № 3. Перепечатано в П. с. с. т. II, 163.

[95] Э., там же.

[96] Собственно Альматура, Франческо Саверино Рафаэлло, ум. в Неаполе в 1907 г.

[97] Мариано Фортуни (1838—1874).

[98] Хозе Виллегас (1848—1921).

[99] Рамон Тусквец, род. 1845.

[100] Знаменитый картинный торговец и издатель роскошных увражей в Париже.

[101] Э., там же, 133.

[102] Ст. П. с. с. т. II, ч. 2, стр. 163.

[103] М. М. Антокольский. Его жизнь, творения, письма и статьи. Под ред. В. В. Стасова. М. 1905, 88.

[104] Письмо к Стасову от 6/18 сент. 1873 г. Арх. Ст. Андриан Викт. Прахов, историк искусства, проф. Киевск. и Петерб. унив. (1846—1916).

[105] Арх. Ст.

[106] Письмо от 8/20 ноября 1873 г. (Арх. Кр.).

[107] В первое время за границей — в Вене и в Италии — Репин все время болел.

[108] Письмо от 9 дек. 1873 г. в Архиве Акад. художеств (Э. там же, 134).

[109] Там же, 130.

[110] Там же, 135.
[111] Письмо от 9 дек. 1873 г. Там же.
[112] Там же.
[113] Там же.
[114] А. А. Харламов (род. 1842 г.), Ю. Я. Леман (1831—1901), Н. Д. Дмитриев-Оренбургский (1838—1898), Н. Ф. Добровольский (род. 1837 г.), К. А. Савицкий (1845—1905), В. М. Васнецов (1848—1926), И. П. Похитонов (1850—1921), А. К. Беггров (1841—1914), И. П. Пожалостин (1837—1909), А. П. Боголюбов (1824—1896).
[115] Письмо к Крамскому от 19/31 марта 1874 г. (Арх. Кр.).
[116] Письмо к Крамскому от 8/20 ноября 1873 г. Там же
[117] Письмо к Крамскому от 19/31 марта 1874 г. Там же.
[118] Из письма Репина к Н. В. Некрасову от 5 окт. 1906 г. из Куоккала. Из архивных материалов Н. В. Некрасова.
[119] Фридерик Бриджман (род. 1847 г.). Жанрист и пейзажист, ученик Жерома (1824—1903), много работал позднее в Алжире, живя постоянно во Франции.
[120] Чарлс Спарг Пирс (1851—1914), ученик Бонна, всю жизнь прожил во Франции. В Нью-Йорском музее «Метрополитен» его картина «Раздумье».
[121] Эмилий Шиндлер (1842—1892). Даровитый пейзажист, примыкающий к Барбизонской школе, особенно в Теодору Руссо (1812—1867) и осевший после Парижа в Вене.
[122] Письмо Репина к Стасову из Парижа от 7 июля н. с. 1875 г. Арх. Ст. О художнике Цейтнере сведений нет.
[123] Письмо к Стасову от 8/20 янв. 1874 г. Арх. Ст.
[124] Письмо к Крамскому от 16/28 окт. 1874 г. Арх. Кр.
[125] Письмо к Крамскому от 19/31 марта 1874 г. Арх. Кр.
[126] Письмо к Крамскому от 26 ноября/8 декабря 1873 г. Там же.
[127] Письмо к Крамскому от 1/31 июня 1875 г.
[128] Письмо Крамского к Третьякову от 6 марта 1874 г. Кр. Пер. 209. Письмо Третьякова к Репину от 6 марта 1874 г.
[129] Письмо Репина к Третьякову от 3 апр. 1874 г. Арх. Тр.
[130] Там же.
[131] 19/31 мая 1874 г.
[132] Письмо без даты, относящееся к концу 1874 г., как это можно заключить из имеющихся в нем данных и из сопоставления с последующими, датированными письмами.
[133] Письмо от 13/25 апр. 1874 г.
[134] Камилль Коро. 1796—1875.
[135] Жан Франсуа Милле. 1814—1875.
[136] Густав Курбэ. 1819—1877.
[137] Тома Кутюр. 1815—1879.
[138] Эдуард Манэ. 1832—1883.
[139] Клод Монэ. 1840—1927.
[140] Альфред Сисле 1840—1899.
[141] Огюст Ренуар. 1841—1919.
[142] Камилль Писсаро. 1831—1903.
[143] Письмо от 25 мая/6 июня 1874 г. Арх. Ст.
[144] Письмо от 11/23 авг. 1874. Арх. Кр.
[145] Письмо к Стасову от 1/12 окт. 1875. Арх. Ст. Письмо без года, ошибочно помечено карандашом, рукою Стасова, 1873 годом.
[146] Кр. Пер. 265.
[147] Письмо к Крамскому от 9 авг. н. ст. 1875 г. Арх. Кр.

[148] Письмо к Стасову от 12/24 апр. 1875 г. Арх. Ст. «Канотье» (canotier)— знаменитый «Гребец» Эдуарда Манэ.
[149] Один этюд из собр. Н. Д. Ермакова попал в Русский музей, один имеется в собр. И. И. Бродского в Ленинграде, один находится в Васнецовском музее в Москве и один — в собр. О. И. Иванова в Москве.
[150] Кр. Пер., 263.
[151] А. И. Куинджи, известный художник пейзажист, по происхождению грек, приятель Репина и Крамского (1842—1910). См. Письмо Репина к Е. Ф. Юнге от 13/25 авг. в архиве гр. Ф. П. Толстого.
[152] Письмо от 9 авг. 1875 г. Арх, Кр.
[153] Там же.
[154] Альфонс де Невилль (1836 — 1885), иллюстратор и живописец-баталист, прославившийся своими картинами из франко-прусской войны.
[155] Письмо Крамского к Репину от 20 авг. 1875 г. Кр. Пер. 264—265.
[156] Письмо Репина к Крамскому от 9 сент. 1875 г. Там же.
[157] Письмо от 10/22 мая 1875 г.
[158] Письмо от 1/13 июня 1875 г.
[159] Письмо от 7 июня 1875 г. Арх. Ст.
[160] Письмо от 15/27 сент. 1875 г. Там же.
[161] Письмо от 13/25 окт. 1875 г. Там же.
[162] Письмо от 10/22 и 6/18 марта 1876 г. Там же.
[163] Письмо от 26 марта/7 апреля 1876 г. Там же.
[164] Кр. Пер., 286.
[165] Письмо к Стасову от 29 сент./12 окт. 1875 г. Арх. Ст.
[166] Письмо к Стасову от 13/25 окт. 1875 г .Там же.
[167] Письмо без даты, но, по сопоставлению разных данных, относится ко 2—3 февр. нов. ст.
[168] Письмо к Стасову от 14/26 янв. 1814 г. Арх. Ст.
[169] Э., 137.
[170] Письмо от 27 января/10 февраля 1876 г. Арх. Ст.
[171] Письмо от 8/20 июня 1876. Там же.
[172] Письмо от 12/24 апр. и 8/20 июня 1876 г. Там же.
[173] Письмо Крамского к Стасову от 7/19 июля 1876 г. Кр. Пер. 300.
[174] Оба портрета были в 1914 г. приобретены у семьи Шёвцовых одесским коллекционером М. В. Брайкевичем и в настоящее время находятся в Одесском музее. Карандашный портрет А. А. Шевцова, находившийся в собр. В. Н. Денте, в Москве, датирован 24 июля 1876 г. в Красном селе.
[175] Письмо к Стасову из Петергофа от 20 авг. 1876 г. Там же. Стасовские письма Репин в свое время передал в Стасовский архив, но целого ряда их там не оказалось: они либо были им уничтожены, либо затерялись.
[176] Письмо Репина из Петергофа, от 7 сент. 1876 г. Арх. Ст. В книге А. Н. Римского-Корсакова «М. П. Мусоргский». Письма и документы М. 1932» этого письма Мусоргского к Репину нет.
[177] Письмо к Стасову от 10 окт. 1876 г. из Чугуева. Арх. Ст.
[178] То же письмо.
[179] Письмо к Стасову от 11 ноября 1876 г. Там же.
[180] Эскиз «В волости» и картина «Вернулся» находились до революции в собрании Н. Д. Ермакова, из которого перешли в 1917 г. в Русский музей.
[181] Письмо к Стасову от 15 марта 1878 г. Этот Радов был мужем крестной матери Репина, Марфы Васильевны Радовой.
[182] Письмо от 2 мая 1877 г. из Чугуева.
[183] Письмо от 9 июня 1877 г. из Москвы.
[184] Письмо от 21 сент. 1877 г.

[185] Письмо от 2 окт. 1877 г. из Москвы. Там же.
[186] Из того же письма.
[187] Из того же письма.
[188] Ив. Егор. Забелин, известный археолог и исследователь русской старины (1820 — 1908).
[189] Третьяков вместо 1500 р. предлагал 1000 р. Письма Репина к Третьякову от нач. октября (без даты) и от 14 окт. Арх. Тр.
[190] Андр. Ив. Сомов, хранитель картинной галлереи Эрмитажа, автор каталогов Эрмитажа и музея Академии художеств, редактор журн. «Вестник изящных искусств» (1830—1909).
[191] Ник. Петр. Собко, автор «Словаря русских художников» (1851—1906).
[192] Письмо от 19 дек. 1877 г. Арх. Ст.
[193] Письмо к Третьякову от 17 дек. 1877 г. Кр. Пер. 369.
[194] Собственник картины, в. к. Владимир сначала не соглашался отдавать ее на долгий срок за границу, но под конец все же дал ее.
[195] Письмо к Крамскому от 13 февр. 1878 г. Арх. Кр.
[196] Письмо Крамского к Репину от 1 марта 1878 г. Кр. Пер., 381.
[197] Письмо Репина к Крамскому от 6 марта 1878 г.
[198] Письмо Репина к Стасову от 6 марта 1878 г. (приписка от 7 марта) Арх. Ст.
[199] Письмо Крамского к Репину от 8 марта 1878 г. Кр. Пер., 385.
[200] «Передвижная выставка» (1878 г.) Ст. П. с. с., т. I, ч. 2, 576.
[201] Там же.
[202] Письмо Крамского от 26 дек. 1877 г. Пер., 371.
[203] Письмо к Стасову от 4 апр. 1878 г. Арх. Ст.
[204] Письмо от 12 апр. 1878 г. Там же.
[205] Письмо к Стасову от 9 июля 1878 г. Там же.
[206] Письмо Крамского к Репину от 21 января 1878 г. Кр. Пер., 378.
[207] Известная выставка исторических портретов, организованная П. Н. Петровым в 1871 г. К выпущенному последним каталогу были изданы два альбома фотографий с портретов, под редакцией Лушева.
[208] Письмо от 11 дек. 1878 г. Там же. Арх. Ст.
[209] Письмо от 23 янв. 1879 г. Там же.
[210] Письмо к П. П. Чистякову от 24 янв. 1879 г. Архив Третьяковской галлереи. Ответ на это письмо хранится, вероятно, в архиве Репина в Куоккала. Этот драгоценный для истории русского искусства архив должен быть когда-нибудь приобретен для Русского музея или Третьяковской галлереи. Курьезно, что Репин, считая Чистякова «чудаком» и лукавым «юродивым», так интересуется его мнением о своей картине. Он пишет про него Стасову по поводу его мнений о русском отделе Парижской всемирной выставки: «Уж это правда, что не Чистякову судить, что нужно и что ненужно. Ну да ведь он чудачок, юродивый: а еще, кажется, хитрить сильно начинает в последнее время—Академия научила его разным подлостям: нельзя иначе» (Письмо к Стасову от 23 июня 1877 г.).
[211] «Новое Время» от 15 марта 1879 г. № 1093 (Ст. П. с. с. т. I, ч. 2, 709—710.).
[212] Письмо к Крамскому от 17 февраля 1879 г. Арх. Кр.
[213] Письмо к Крамскому от 17 мая 1879 г. Там же.
Письмо Крамского к Третьякову от 6 апр. 1879 г. Кр. Пер., 412.
Письмо Крамского к Третьякову 14 мая 1879 г. там же. 414.
[214] Письмо к Крамскому от 17 мая 1879 г. Арх. Кр.
[215] Письмо к Крамскому от 7/19 февр. 1874 г. из Парижа Арх. Кр.
[216] Письмо к Стасову от 17 окт. 1880 г. Арх. Ст.

[217] Из частного письма Репина (Э., 41). Каченовка — известное имение в Черниговской губ., принадлежавшее Тарновским, где некогда Глинка писал своего «Руслана». Репин имеет, вероятно, ввиду дни, когда он после окончания выставки работал еще над картиной.
[218] Письмо к Стасову от 20 мая 1881 г. из Хотькова. Арх. Ст.
[219] Там же.
[220] В 1914 году я видел эту картину в мастерской у Репина, в Куоккала, в Финляндии. Он ее только что заново прописал, сильно изменив и живопись и композицию. Особенно проиграл дьякон, которого он выдвинул на самый первый план, отчего он стал неестественно огромным. В 1924 г. он вновь переписал картину, проданную затем кажется в Прагу.
[221] Письмо к Стасову от 2 янв. 1881 г. Арх. Ст.
[222] Письмо к Крамскому от 4 янв. 1881 г. Арх. Кр.
[223] «Заметки о Передвижной выставке» (1883 года). Статья Стасова в «Худож. Новостях» от 1 апр. 1883 г. № 6 (Ст. П. с. с., т. I, ч. 2, 727—728).
[224] «Гражданин», 1883. № 36. (Ст. П. с. с. Там же, ч. I, 756).
[225] Реп. В. с. п., 59
[226] Там же, 61.
[227] Там же, 69.
[228] Там же, 62.
[229] Там же, 69.
[230] Там же, 74.
[231] «В первых числах сентября наш караван потянется в Питер», извещает Репин Стасова в письме от 9 авг. 1882 г. Арх. Ст.
[232] Письмо Репина к Третьякову от 25 сент. 1882 г. Арх. Тр.
[233] Письмо Репина к Третьякову от 8 апр. 1881 г. Арх. Тр.
[234] Письмо к Стасову от 2 янв. 1881 г. Арх. Ст.
[235] Письмо к Стасову от 16 февраля 1881 г. Там же.
[236] Письмо к Стасову от 9 мая 1881 г.
[237] Письмо к Стасову от 26 июля 1882 г.
[238] Письмо к Стасову от 4 февраля 1883 г. Арх. Ст.
[239] В настоящее время авторство Веласкеса категорически опровергается, портрет принадлежит кисти неизвестного большого мастера — итальянца, середины XVII века
[240] Письмо к Третьякову от 29 мая/10 июня 1883 г. Арх. Тр.
[241] Письмо Репина к Третьякову от 29 мая/10 июня 1883 г.
[242] Картина эта была в собрании В. Н. Ханенко в Киеве, из которого перешла к И. С. Остроухову. Сейчас она находится в Третьяковской галлерее.
[243] Этот рисунок, датированный 1883 годом, поступил в Русский музей из собр. Н. Д. Ермакова.
[244] Дача Дмитрия Константинова, № 7.
[245] Для первого варианта картины позировала дочь Репина, Надежда Ильинична (курсистка) и жена брата Репина, Василия Ефимовича, София Алексеевна (дама в розовом), чей портрет Репина, 1879 года, есть в Третьяковской галлерее.
[246] «Сегодня, уже в сумерках я отправил свою картину и в первый раз был на выставке». Письмо к Третьякову от 9 февр. 1884 г. Арх. Тр.
[247] «Новости», 19 марта 1884 г. № 78 (Ст. П. с. с., т. I, ч. 2, 746).
[248] «Моск. Ведом.» 1884 г. № 128 (Ст. П. с. с. т. I, ч. 2, 759).
[249] Письмо к Третьякову от 15 февраля 1885 г. Там же.
[250] Письмо Третьякова к Репину от 10 марта 1885 г. Там же.
[251] Письмо к Третьякову от 9 апр. 1885 г. Там же.

[252] Андрея Марковича Ермилова.
[253] Николая Андреевича Мудрогеля.
[254] Письмо к Третьякову от 17 авг. 1887 г. Там же
[255] Письмо от 24 авг. 1887 г. Там же.
[256] Письмо к Третьякову от 22 июля 1887 г. Там же.
[257] Письмо к Третьякову от 29 авг. 1888 г. Там же.
[258] Письмо Третьякова к Репину от 13 авг. 1888 г. Там же.
[259] «Беседа с И. Е. Репиным». «Русское Слово» от 17 янв. 1913 г.
[260] Письмо к Третьякову от 29 янв. 1885 г. Там же.
[261] Кр. Пер. 507—508.
[262] Письмо Крамского к Суворину от 21 янв. 1885 г. Там же, 510—511.
[263] «Новое Время» от 12 февр. 1885 г.
[264] «Беседа с И. Е. Репиным». «Русское Слово» от 17 янв. 1913 г.
[265] Письмо Крамского к Суворину от 12 февр. 1885 г. Кр. Пер. 516.
[266] К. П. Победоносцев и его корреспонденты, т. I, 498.
[267] Письмо не датировано, но по сопоставлению с предыдущими и последующими, а также ответными третьяковскими, относится примерно к 1 апр. 1885 г.
[268] Арх. Ст. 2 апр. 1885 г., Третьяков получил следующее уведомление от московского обер-полицмейстера. «Милостивый Государь, Павел Михайлович, Государь император высочайше повелеть соизволил картину Репина «Иван Грозный и сын его Иван» не допускать для выставок и вообще не дозволять распространения ее в публике какими-либо другими способами. О таковом высочайшем повелении, изъясненном в предложении ко мне г. Московского генерал-губернатора, от 1 сего апреля за № 1310, считал долгом сообщить вам, Милостивый Государь, и принимая во внимание, что вышеупомянутая картина приобретена вами для картинной галлереи вашей, открытой посещению и осмотру публики, имею честь покорнейше просить вас не выставлять этой картины в помещениях, доступных публике, в удостоверение же настоящего объявления вам приведенного высочайшего повеления не оставить подписать прилагаемую при сем подписку и прислать оную ко мне.

Примите уверение в совершенном моем к вам почтении и искренней преданности» (Подпись). Арх. Тр.
[269] Письмо к Третьякову от 4 апр. 1885 г. Там же.
[270] Письмо Третьякова к Репину от 6 апр. 1885 г. Там же.
[271] «Милостивый Государь, Павел Михайлович. Государь император всемилостивейше соизволил разрешить вам картину Репина «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года» выставить в вашей частной галлерее художественных произведений.

О таковом высочайшем повелении имею честь уведомить вас, Милостивый государь, покорнейше прося принять уверение в совершенном почтении. Князь Вл Долгоруков». Письмо от 10 июля 1885 г. Арх. Тр.
[272] Письмо Третьякова к Репину от 11 июля 1885 г. Там же.
[273] Письмо к Третьякову от 13 июля 1885 г. Там же.
[274] Стасов. По поводу лекции профессора Ландцерта о картине Репина «Новости», 9 мая 1885 г. № 126 Ст. п. с. с. т. II, ч. 2, 857—862.
[275] Письма к Третьякову от 13 июля 1885 г. и 17 авг. 1887 г. Там же.
[276] «По поводу лекции профессора Ландцерта о картине Репина». «Новости» 9 мая 1885 г. № 126 Ст. П. с. с. т. I, ч. 1, 853—858.
[277] Неизданные воспоминания Репина, написанные им по просьбе С. Н. Дурылина в 1905 г. С. Н. Дурылин. Репин и Гаршин. М. 1926, 45.
[278] Письмо Гаршина к В. М. Латкину от 10 авг. 1884 г. Там же, 47.
[279] Там же, 56.

[280] Письмо к Третьякову от 10 авг. 1884 г. Там же.
[281] Письмо к Третьякову от 13 июля 1886 г. Там же.
[282] Там же.
[283] Письмо к Стасову от 25 дек. 1885 г. Арх. Ст.
[284] Письмо к Стасову от 19 июня 1886 г. Там же.
[285] О портретах Чистякова и А. Д. Третьяковой см. письмо Третьякова к Репину от 1878 г. без точной даты, и от 30 марта 1879 г. Арх. Тр.
[286] Письмо Третьякова к Репину от 19 марта 1880 г. Письмо Репина к Третьякову от 20 марта 1880 г. Там же.
[287] Репин. Н. Н. Ге и наши претензии к искусству. Реп. В. с. п., 175—177.
[288] Письмо к Стасову от 16 февраля 1881 г. Арх. Ст.
[289] Там же.
[290] «М. П. Мусоргский. Письма и документы». Собрал и обработал А. Н. Римский-Корсаков. М. 1932, 252. Приведено также и у С. А. Детинова в статье «Портретные изображения Мусоргского» в книге «М. П. Мусоргский. К пятидесятилетию со дня смерти. 1881—1931. Статьи и материалы под редакцией Юрия Келдыша и Вас. Яковлева». М. 1932, 216—217.
16 марта был день рождения, а не именины Мусоргского.
[291] «Портрет Мусоргского». «Голос». от 26 марта 1882 г. № 85. Ст. П. с. с., т. I, ч. 2, 715—716.
[292] Письмо к Третьякову от 14 мая 1881 г. Арх. Тр.
[293] Письмо к Стасову от 20 мая 1881 г. Арх. Ст.
[294] Письмо к Третьякову от 29 мая 1881 г. из Хотькова. Арх. Тр. Позднее Репин сделал для жены Пирогова повторение портрета. Там же. Тогда же он вылепил и бюст Пирогова.
[295] Письмо Третьякова к Репину от 17/29 окт. 1881 г. из Милана. Там же.
[296] Письмо к Стасову от 8 ноября и 7 декабря 1881 г. Там же.
[297] Письмо к М. О. Микешину 1887 г. Архив П. И. Нерадовского. Профильный поясной портрет дирижирующего Рубинштейна находится в Русском музее.
[298] Письмо к Третьякову, без даты, примерно в мае 1881 г.
[299] Все 4 в Третьяковской галлерее.
[300] Письма Третьякова к Репину от 2 и 7 дек. 1884 г. Арх. Тр.
[301] Письмо Крамского к Стасову от 9 июля 1876 г. из Парижа. Кр. Пер. 299—300.
[302] Портрет Репина работы Крамского приобретен Третьяковской галлереей у Репина в 1906 г. Портрет Крамского, работы Репина, был приобретен у семьи Крамского И. Е. Цветковым, из галлереи которого передан в Третьяковскую галлерею.
[303] Стасов. «Наши художественные дела». Обзор XII Передвижной выставки. «Новости» от 19 марта 1884 г. № 78.
[304] Письмо к Третьякову от 28 февраля 1882 г. Арх. Тр.
[305] Письмо Третьякова к Репину от 31 марта 1883 г. и Репина к Третьякову от 3 апреля 1883 г. Там же.
[306] Портрет находится в Русском музее.
[307] Письмо к Стасову от 9 октября 1884 г. В том же письме: «Нарисовал акварелью для Самойлова «Короля Лира». Портрет Бларамберга принадлежал бар. А. К. Врангелю, который в 1909 г. принес его в дар Третьяковской галлерее.
[308] «Франц Лист» принадлежал до революции В. П. Рябушинскому. Сейчас он находится в Рогожско-Симоновском филиале Третьяковской галлереи. Портрет был задуман еще в 1882 г., как о том говорит датированный карандашный эскиз, находившийся в собрании С. А. Кусевицкого, из которого перешел в Третьяковскую галлерею.

[309] Письмо Третьякова к Репину от 28 февраля 1884 г. Арх. Тр.
[310] «Глинка и Даргомыжский». «Русская Старина» 1875 г. № 11.
[311] Письмо Л. И. Шестаковой Третьякову от 8 ноября 1886 г. Арх. Тр. Письмо Репина к Стасову от 3 января 1887 г. Арх. Ст.
[312] Портрет находится в музее Государственного акад. Малого театра в Москве. Был выставлен на XVII Передвижной выставке. 1889 г.
[313] 16 декабря 1886 г. Репин пишет Стасову: «В четверг 18 декабря жду вас с Ментер и Балакиревым к 7 часам вечера». Арх. Ст. В марте 1887 г. Репин благодарил Стасова за поданную ему мысль дать Ментер в руки букет. В окончательной редакции последний однако очутился на рояле. (Письмо Репина к Стасову от 16 марта 1887 г. Там же). После революции портрет был передан в Третьяковскую галлерею.
[314] Арх. Ст.
[315] Письмо к Стасову от 16 марта 1887 г. Там же.
[316] Письмо от 1/13 июля 1887 г. Там же.
[317] Письмо к Стасову от 30 мая/11 июня 1887 г.
[318] Письмо к Третьякову от 4 ноября 1883 г. Арх. Тр.
[319] Письмо к Третьякову от 17 авг. 1887 г. из Петербурга. Там же.
[320] Письмо к Стасову от 19 авг. 1887 г. Арх. Ст.
[321] Рисунки в собраниях Русского музея и Трет. гал. (из собр. Г. А. Эккерта и С. А. Бахрушина). Этюд в собрании Л. К. Гильдебрандт.
[322] Письмо Третьякова к Репину от 22 августа 1887 г. Арх. Тр.
[323] Письмо Стасова к Третьякову от 31 августа 1887 г. Арх. Тр.
[324] Письмо к нему же от 23 ноября 1887 г. Там же.
[325] Письмо Толстого к Н. Н. Ге от 7 окт. 1887 г. С. П. Яремич. Л. Н. Толстой и Н. Н. Ге. Переписка М.—Л. 1930, 104.
[326] Письмо Репина к Н. В. Стасовой. Арх. Ст.
[327] Письмо от 6 июля 1891 г. из Ясной Поляны. Арх. Ст.
[328] С. П. Яремич, там же, 142—143.
[329] Письмо к Стасову от 5 августа 1891 г. Арх Ст.
[330] Письмо Стасова к Третьякову от 23 ноября 1887 г. Арх. Тр.
[331] Репину вначале очень не хотелось писать Кюи, который казался ему скучным, да и было не до того: «А от портрета Кюи мне очень бы хотелось отбояриться... портреты писать просто некогда». Письмо к Стасову от 26 января 1890 г. Арх. Ст.
[332] Портрет Кюи находится в Третьяковской галлерее.
[333] Письмо к Стасову от 17 окт. 1880 г. Арх. Ст.
[334] Письмо к Стасову от 6 ноября 1880 г. (почтовый штемпель). Там же.
[335] Письмо к Стасову от 10 сент. 1886 г. Там же.
[336] Эскиз этот — карандашный рисунок, перешедший в Третьяковскую галлерею из собр. М. П. Рябушинского, — помечен автором, конечно, при продаже альбомного листа покупателю—1884 годом, но, как это часто случалось с Репиным, память ему изменила и на этот раз.
[337] Письмо к Стасову от 2 янв. 1881 г. Арх. Ст.
[338] Письмо к Стасову от 7 июля 1888 г. Там же.
[339] Письмо к Стасову от 9 июня 1890 г. Там же.
[340] Письмо Третьякова к Репину от 5 дек. 1889 г. Арх Тр.
[341] Письмо Третьякова к Репину от 22 ноября 1891 г. Там же.
[342] Письмо к Стасову от 13 февраля 1892 г. из Москвы. Арх. Ст.
[343] Письмо Третьякова к Репину от 6 янв. 1897 г. Арх. Тр.
[344] Письмо Репина к С. К. Гаврилову от 8 ноября 1909 г. из Куоккала, в ответ на его запрос об отце Репина. Арх. Ст.
[345] Письмо к Стасову от 22 июля 1892 г. Из Здравнева. Там же.
[346] Письмо к Н. В. Стасовой от 14 июля 1892 г. из Здравнева. Там же.
[347] Письмо к Стасову от 8/20 мая 1876 г. из Парижа. Там же. Письмо к нему же от 29 янв. 1892 г. Там же.

[348] Размолвка продолжалась около полугода, с июля по конец декабря 1892 г. Последнее письмо к Стасову из Здравнева от 22 июля, первое следующее — от 28 дек.

[349] Письмо от 26 октября 1893 г. из Вены. Там же.

[350] «Письма об искусстве». Письмо первое из Кракова, от 23 окт. 1893 г. редактору «Театральной Газеты», № 22, от 31 окт. этого года.

[351] Письмо к Стасову от 4 ноября 1893 г. из Мюнхена.

[352] Письмо к Стасову от 24 ноября 1893 г. из Флоренции. Там же.

[353] Кн. С. М. Волконский, выступавший в печати с апологией новейшего, как его тогда называли—«декадентского» искусства.

[354] Из того же письма. В нем он объясняет недоразумение с «Распятием» Брюллова. Репин восхищался не картиной Брюллова в Лютеранской церкви, которую считал крайне неудачной, а эскизом к ней, исполненным сепией и воспроизведенным А. П. Новицким в «Русском художественном архиве». В очередном фельетоне Буренин передернул, по обыкновению, и получилось так, будто Репин восторгается именно этой, неприятной ему и Стасову картиной, что он в письме и разъясняет.

[355] «Заметки художника». Письмо второе. «Неделя», ноябрь 1893 г.

[356] Там же, 128—129.

[357] Там же, 180.

[358] Письмо к Е. П. Антокольской от 24 янв. 1894 г. из Неаполя. Копия—в Арх. Ст., оригинал в архиве Е. П. Антокольской-Тархан-Моуравовой, у П. И. Нерадовского.

[359] Письмо к И. Я. Гинцбургу от 7/19 января 1894 года из Неаполя. Вложено Стасовым в пачку репинских писем к нему. Арх. Ст.

[360] Письмо к Стасову, повидимому, от 19 января 1894 г.: оно без даты, но рукою Стасова помечено: «получено 24 янв. 94 г.» Арх. Ст.

[361] Письмо к Стасову от 2/14 февр. 1894 г. из Неаполя. Там же. Статья Стасова, о которой идет речь — «Нововременский фантом». «Новости», янв. 1894 г.

[362] Там же.

[363] Письмо к Стасову от 20 апр./3 мая 1894 г. из Парижа. Арх. Ст.

[364] Письмо к Стасову от 22 мая из Петербурга. Там же.

[365] Письмо к Стасову от 25 мая из Петербурга. Там же.

[366] Письмо от 25 мая 1894 г. Влад. Каренин. Владимир Стасов. ч. II, 360—361.

[367] Репин прибавляет, что он отказался от предложенного ему Толстым ректорства, согласившись только быть руководителем мастерской, в которой ему будет предоставлена полная автономия.

[368] Письмо к Стасову от 10 июля из Здравнева. Там же.

[369] Влад. Каренин, ч. II, там же, 564.

[370] Там же, 565.

[371] «Что есть истина?»

[372] Письмо к Стасову от 7 мая 1892 г.

[373] Портрет находился до революции в собр. М. П. Рябушинского.

[374] Письмо к Стасову от 19 апреля 1899 г. Арх. Ст.

[375] Письмо к Стасову от 27 июля 1899 г. Там же.

[376] Письмо к Стасову от 8 ноября 1899 г. Там же.

[377] Письмо Стасова к Репину от 7 марта 1900 г. Арх. Ст.

[378] Письмо к Стасову от 1 февраля 1900 г. Там же.

[379] Письмо к Стасову от 24 марта и 26 апреля 1900 г. Там же.

[380] Письмо к Е. П. Антокольской от 2 июля 1897 г. Архив П. И. Нерадовского. В журнале «Il Marcozzo» от 16 мая 1897 г. в № 15 появилась статья, озаглавленная «L'arte mondiale à Venezia. Ipittori russi»,

написанная, по мнению Репина, отличным русским художником А. Н. Волковым, подписывавшим свои картины псевдонимом «Roussoff». Прекрасный рисовальщик и большой техник, автор картины «Купленная» и 5 египетских акварелей в Третьяковской галлерее. Он, по словам Репина, разнес «Дуэль» — не чета Стасову, — с настоящим знанием дела «Да, умница, а главное это человек, стоящий на высоте требований нашего времени». Там же.

381 В 1905 г. картина была выставлена на портретной выставке в Таврическом дворце. В 1923 г. она была на выставке Репина в Русском музее, по случаю исполнившегося восьмидесятилетия со дня рождения художника.

382 Письмо к Стасову от 25 июня 1900 г. из Парижа. Арх. Ст.

383 Находилась в собр. П. Д. Ермакова.

384 В Толстовском музее в Ленинграде. Позже Репин переписал голову Толстого, испортил ее по сравнению с тем, как она была на XXXVI Передвижной выставке. В 1908 году он написал портрет Толстого в белой рубахе, скомбинированный из других. Находится в том же музее.

385 Письмо к Крамскому от 4 янв. 1881 г. Арх. Кр.

386 Письмо к Стасову от 1 авг. 1887 г. Арх. Ст.

387 Арх. Ст. Декабрь 1876 г.

388 Письмо к Стасову от 14 марта 1880 г.

389 Письмо от 4 мая 1886 г. Архив Н. А. Бруни.

390 В. В. Перов (1869—1898).

391 Письмо к Званцевой от 21 дек. 1888 г. Толстовский архив в Москве.

392 Письмо от 21 сент. 1890. Там же.

393 Письмо от 22 марта 1895 г.

394 Письмо от 25 июня 1894 г. из Здравнева.

395 Письмо к П. И Нерадовскому от 27 июля 1922 г. Архив П. И. Нерадовского.

396 Письмо к А. Ф. Кони от 28 апреля 1921 г. Архив П. И. Нерадовского.

397 Письмо В. И. Репиной к П. И. Нерадовскому. Там же.

398 Письмо к П. И. Нерадовскому от 17 апр 1921 г. Там же.

399 Письмо к А. Ф. Кони от 4 июля 1921 г. Там же.

400 Письмо к А. Ф. Кони от 29 июня 1921 г. Там же.

ВЕХИ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

1844—1863 Чугуев

1859 Портрет отца.

1863 Ноябрь. Приезд в Петербург.

1863 Декабрь. Автопортрет.

1863 Декабрь. Рисовальная школа на бирже.

1864 Январь. Поступление в академию.

1865 «Ангел смерти».

1865 «Приготовление к экзамену».

1867 Портрет Панова. Поездка в Чугуев.

1868 «Диоген». Портрет Хлобощина.

1868 «Иов и его друзья». Знакомство со Стасовым.

1869 Портрет В. А. Шевцовой.

1870 Поездка на Волгу с Ф. Васильевым.

1871 «Воскрешение дочери Иаира».

1871—1872 Декабрь—май. «Славянские композиторы».

1872 Февраль. Женитьба. Знакомство с Третьяковым.

1870—1873 «Бурлаки».

1872 «Бурлаки, идущие в брод». «Монах».

1873 Апрель. Портрет Стасова.

1873 Май. Поездка за границу. Вена, Венеция, Флоренция, Рим, Неаполь. Альбано.

1873 Октябрь. Отъезд в Париж.

1874 Квартира и мастерская на rue Véron. Портрет Тургенева. Лето в Нормандии (Veules). С осени Париж. Новая квартира на rue Lepic. Участие на Передвижной выставке.

1875 «Парижское кафе».

1875 Июль. Поездка в Лондон.

1876 Январь. «Еврей на молитве». Январь—май. «Садко». Июль. Приезд в Петербург. Июль—сентябрь. Красное село. «Дерновая скамья». Начало октября Поездка через Москву в Чугуев.

1877 Чугуев. «Мужик с дурным глазом». «Мужичек из робких». Лето в Мохначах. Осень в Чугуеве. «Протодиакон». Сентябрь. Переезд в Москву

Квартира в Теплом переулке. Сближение с Третьяковым. Портреты Куинджи, Забелина мертвого Чижова.

1878 Участие на VI Передвижной и Парижской всемирной выставках. Портрет Чистякова «Арест пропагандиста».

1878—1879 «Царевна Софья».

1879 Квартира в Б. Трубном переулке. Лето в Абрамцеве. «Проводы новобранца». Портрет П. С. Стасовой. Портрет отца. Сентябрь. Смерть матери.

1880—1881 «Досвітки» («Вечорниці»). Портрет Писемского. Апрель—сентябрь. Поездка в Запорожье с Серовым. В Каченовке у Тарновского. Сентябрь. Портрет Ге.

1881 Лето. На даче в Хотькове. Этюды для «Крестного хода». Июнь. Поездка в Курск для «Крестного хода».

1882 Лето. На даче в Хотькове. Этюды для «Крестного хода». «Перед исповедью». Этюд со Стрепетовой. «Отдых» Портрет Т. А. Мамонтовой

1881—1883 «Крестный ход в Курской губернии».

1878—1890 «Явленная икона».

1883 Поездка за границу со Стасовым: Берлин, Дрезден, Мюнхен, Париж, Голландия, Мадрид, Венеция. Май. Дрезденский портрет Стасова «Сходка нигилистов». Портрет Третьякова.

1883—1884 «Не ждали». «Поприщин».

1884 Август. Портрет Гаршина. «Стрекоза».

1884—1885 «Иван Грозный и сын его Иван».

1885—1886 «Речь Александра III к волостным старшинам»

1886 Портреты Беляева, Мясоедова.

1886 «Франп Лист».

1887 «Глинка» Портреты Софьи Ментер, Сурикова Май—июнь. Вена, Венеция, Рим. У Льва Толстого (9—16 авг. Ясная Поляна).

1888 «Николай Мирликийский». Портреты Микешина, Фофанова, Щепкина. Портреты рисунки. Поездка на Кубань (июль) «В операционном зале»

1889 Портрет бар. Икскуль. Поездка на Всемирную выставку в Париже. Портрет Антокольского. «Арест».

1890 Потреты гр. Мерси Аржанто и Кюи.

1890 Май. Поездка на юг России, в Одессу.

1878—1891 «Запорожцы».

1891 Портрет Дузе. Июль Ясная Поляна. «Толстой на молитве» (этюд). Портрет Спасовича. Ноябрь. Выставка Репина и Шишкина в Академии художеств. Покупка имения

1892 Январь—февраль. Выставка в Москве. Февраль. В имении у Стаховича и в Ясной Поляне. Май—сентябрь. Здравнево. «Осенний букет». Портреты хирурга Павлова. Тархан-Моуравова.

1893 Портреты Герарда, Римского-Корсакова. Май — сентябрь. Здравнево. Осень—зима Вена, Мюнхен, Венеция, Флоренция Рим, Неаполь.

1894 Портрет Юры в Венеции. Лето. В Здравневе Осень. Мастерская в Академии художеств. Преподавательская деятельность.

1895 Портрет Л. И. Шестаковой.

1896 Портрет гр. Головиной.

1897 Первая «Дуэль».

1900 «Стасов в шубе». Поездка в Париж на Всемирную выставку. Н. Б. Нордман-Северова. «Пенаты». Портрет Н. И Репиной («На солнце»)

1901 Портрет А. И. Боткиной. «Иди за мною, сатано!».

1901—1903 «Юбилейное заседание Государственного совета». Этюды сановников к нему.

1903 «Какой простор!».

1905 Портрет Витте в летнем костюме

1906 «Трудовик» «Трудовчиха».

1907 «17-е Октября».

1908 «Черноморская вольница».

1909 «Самосожжение Гоголя».

1910 Портреты Н. Б. Нордман-Северовой, Чуковского.

1911 «Пушкин». «Пушкин пятнадцати лет читает свою поэму».

1915 Портрет Шаляпина.

1917 Портрет Керенского.

1920—1921 «Голгофа». «Утро воскресения». «Неверие Фомы».

1925 «Финские художники» Портрет акад. Павлова.

1927 «Гопак»

1930 29 сентября. Смерть Репина.

ЛИТЕРАТУРНЫЕ РАБОТЫ РЕПИНА

«Иван Николаевич Крамской. Памяти учителя» («Русская Старина», 1888). «Письма об искусстве» («Театральная газета». 1893 (6 писем). «Заметки художника». Письма из-за границы («Неделя», 1893 (3 письма). «Николай Николаевич Ге и наши претензии к искусству» («Нива». 1894) «Нужна ли школа искусств в Тифлисе» (газ «Кавказ». 1897 январь) «В защиту новой Академии художеств» («Неделя», 1897, октябрь), «По адресу «Мира искусства» («Нива». 1899, № 15).

Все перечисленные статьи вышли отдельной книгой: «Воспоминания, статьи и письма из-за границы И. Е. Репина». Под ред. Н. Б. Северовой Спб. 1901 «Миру искусства» («Россия», 1900, 7 января). «Мысли об искусстве» («Новый путь», 1903). «Воспоминания о В. В. Стасове» («Незабвенному В. В. Стасову. Сборник воспоминаний». Спб. 1908).

Письмо Репина одесскому вегетарианцу И. О. Гурушному о вегетарианстве («С. Петербургские Ведомости» 1909, 19 декабря). «Критикам искусства» («Биржевые ведомости». 1910, 2 марта). «В аду у Пифона» («Биржевые ведомости». 1910. 15 мая). «Салон Издебского» («Биржевые ведомости». 1910, 20 мая). «Неужели»? («Русское слово», 1911, 24 ноября). «В. А. Серов» («Путь» М. 1911, декабрь). «В. А. Серов» (материалы для биографии). «Нива», Литературные приложения, 1912. № 11. «А. И Куинджи как художник» (М П. Неведомский и И. Е. Репин). «А. И. Куинджи». Изд о-ва им. Куинджи. Спб., 1913. «О картине «Славянские композиторы» Воспоминания («Нива», 1914, № 1). «Как я сделался художником. Бедность. Впечатления детства» («Нива». 1914, № 29). «Деловой двор» (Там же). «Близкое — далекое». Сверстанный экземпляр книги воспоминаний и статей, подготовленных к печати К. И. Чуковским в 1916 г., но не выпущенных в свет (Библиотека Московского областного союза советских художников (МОССХ). «Письмо о Пушкине» («Русская воля». 1917, 1 февраля). «Воспоминания». «Бурлаки на Волге» 1868—1870. Под ред. К. И. Чуковского. С рисунками автора. Изд. «Солнце» Петербург, 1922.

ГЛАВНЕЙШАЯ БИБЛИОГРАФИЯ О РЕПИНЕ

В. Стасов.—Полн собрание сочинений, т. I, II и III. Спб. 1894.

И. Н. Крамской. Его жизнь, переписка и худ.-критические статьи. Спб. 1888.

Ф. И. Булгаков.—«Наши художники». Спб. 1890, т. II.

Альбом фотографий с картин Репина. Изд Е. В. Кавос. Спб. 1892.

I. Norden. Ilja Repin. «Zeitschrift für bildende Kunst». Neue Folge. III, 1892.

В. М. — «И. Е. Репин». «Артист», 1893, кн. 1, 2, и 4.

«Русские художники. И. Репин». Спб. 1894. Изд Экспедиции заготовления государственных бумаг. То же издание на французском и немецком языках.

И. Е. Репин.—Альбом картин и рисунков. Изд. И. Е. Репина и В. В. Матэ Спб. 1897.

В. Стасов «Русские художники в Венеции» («Дуэль» Репина) «Новости», 1897, № 144.

С. Дягилев.—Письмо по адресу И. Е. Репина. «Мир искусства». 1899, № 10.

Александр Бенуа.—История русской живописи в XIX в. IV том. Спб. 1901.

А. А. Павловский.—«И. Е. Репин» («Искусство и художественная промышленность»), 1901, № 12.

«Новое Время» 1901, № от 27 окт. Иллюстрированное приложение. «К юбилею И. Е. Репина».

«Россия», иллюстрированный журнал 1901 г. номер от 2 ноября, посвященный тридцатилетию деятельности Репина.

«И. Репину — Мир искусства». «Мир искусства», 1901 г., т. I.

В. Стасов.—«Новая картина Репина» («Государственный совет») «Новости», 1903, № 334.

Александр Бенуа.—«Русская школа живописи». Спб. 1904

Н. Н. Ге. — Главные течения русской живописи XIX в М. 1904.

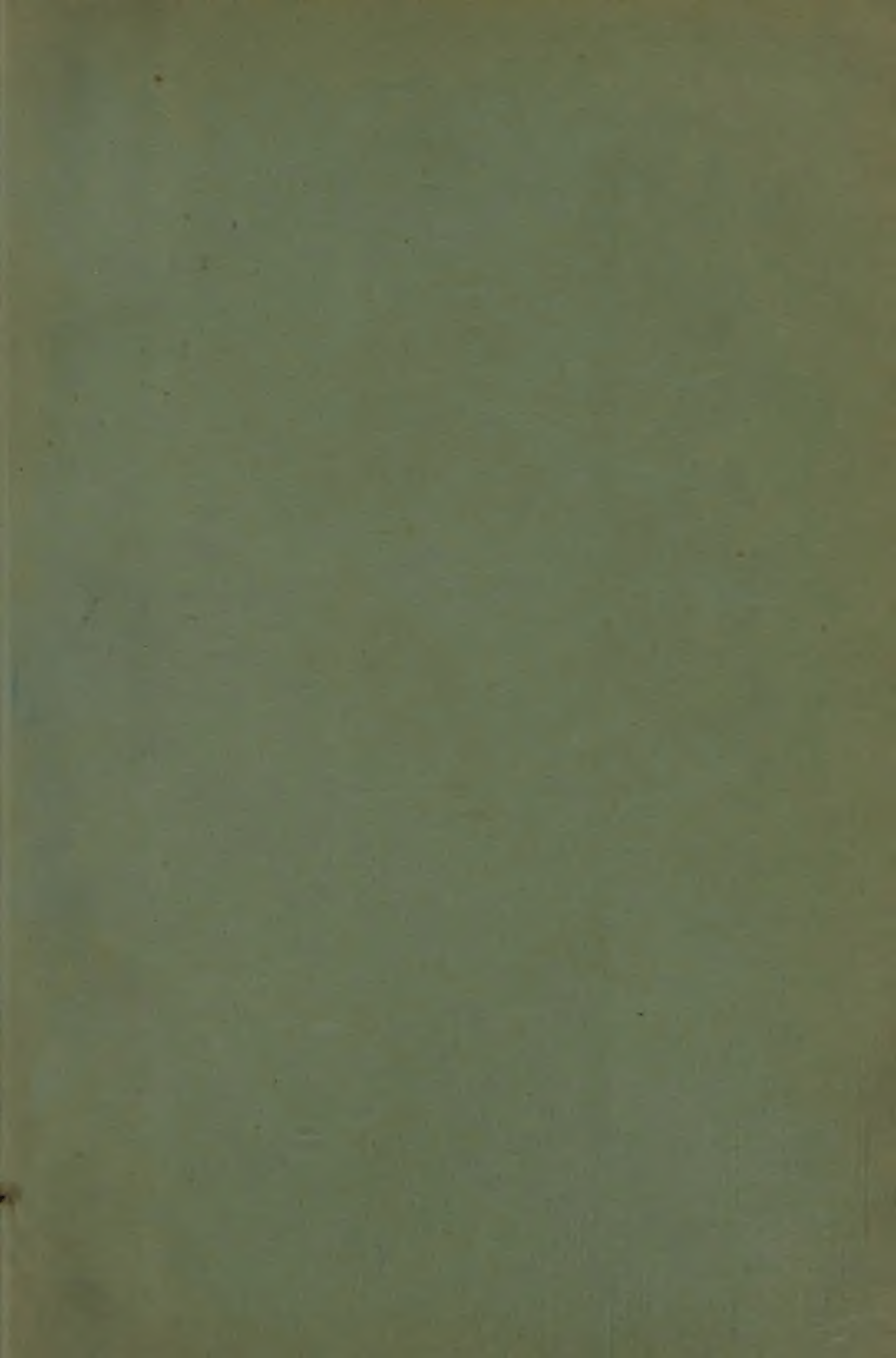
Марк Матвеевич Антокольский Его жизнь, творения, письма и статьи. Под ред. Стасова. Спб.—Москва. 1905.

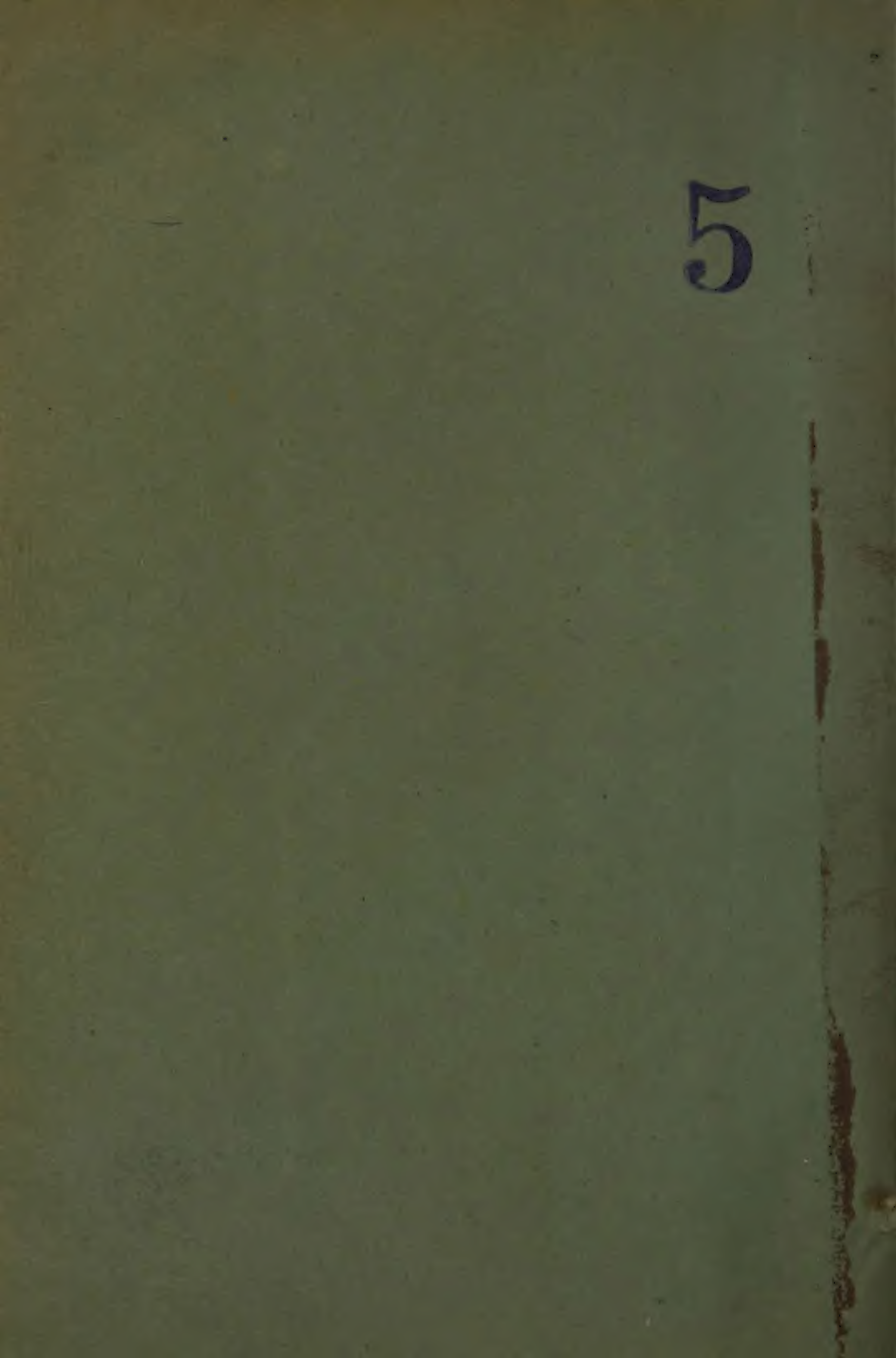
К. Карелин.—И Репин. Великий русский художник. Его жизнь и деятельность. Изд Вольфа. 1905.

В Стасов. Собр. сочинений, т. IV (искусство XIX века). Спб. 1906.

Александр Бенуа. «Русский музей». Изд. И. Кнебель. М . 1906.
Сергей Глаголь и И. Остроухов. — Третьяковская галлерея. Изд. И. Кнебель, М. 1910.
Н. Б. Нордман-Северова.—«Интимные страницы». Спб. 1910.
Константин Кузьминский.—«Репин-иллюстратор». М. 1913.
И. Е. Репин.—Альбом «Солнце России».
Игорь Грабарь. Серов. Жизнь и творчество. М. 1914
«Нива» 1914 г. Номер, посвященный 70-летию Репина.
В. С. Серова. «Серовы, Александр Николаевич и Валентин Александрович» Изд. «Шиповник». Спб. 1914.
Н. Э. Радлов. — От Репина до Григорьева. Спб. 1923. Изд. Брокгауз-Эфрон.
В. М. Фриче. — Очерки социальной истории искусства. Изд. «Новая Москва», 1923.
Н. А. Моргунов.—И. Е Репин. Серия «Искусство», под ред. П. П. Муратова, М. 1924.
Государственная Третьяковская галлерея. И. Е. Репин. 1844—1924. Каталог юбилейной выставки произведений. Изд. Государственной Третьяковской галлереи. М. 1924.
«Русский музей». Художественный отдел. И. Е. Репин. Каталог юбилейной выставки произведений И. Е. Репина. 1925.
С. Н. Дурылин.—Репин и Гаршин. (Из истории русской живописи и литературы). Изд. Гос. академии художественных наук. История и теория искусств. Вып. 7, М. 1926.
Сергей Эрнст.—Илья Ефимович Репин. Изд. комитета популяризации художественных изданий при Гос. академии истории материальной культуры. Лнг. 1927.
Л. В. Розенталь.—И. Е Репин. 1844—1930. Из серии «Русские художники в Третьяковской галлерее». Под ред. А. А Федорова-Давыдова. М. 1930.

ОГЛАВЛЕНИЕ






318832010
Государственная библиотека Югры